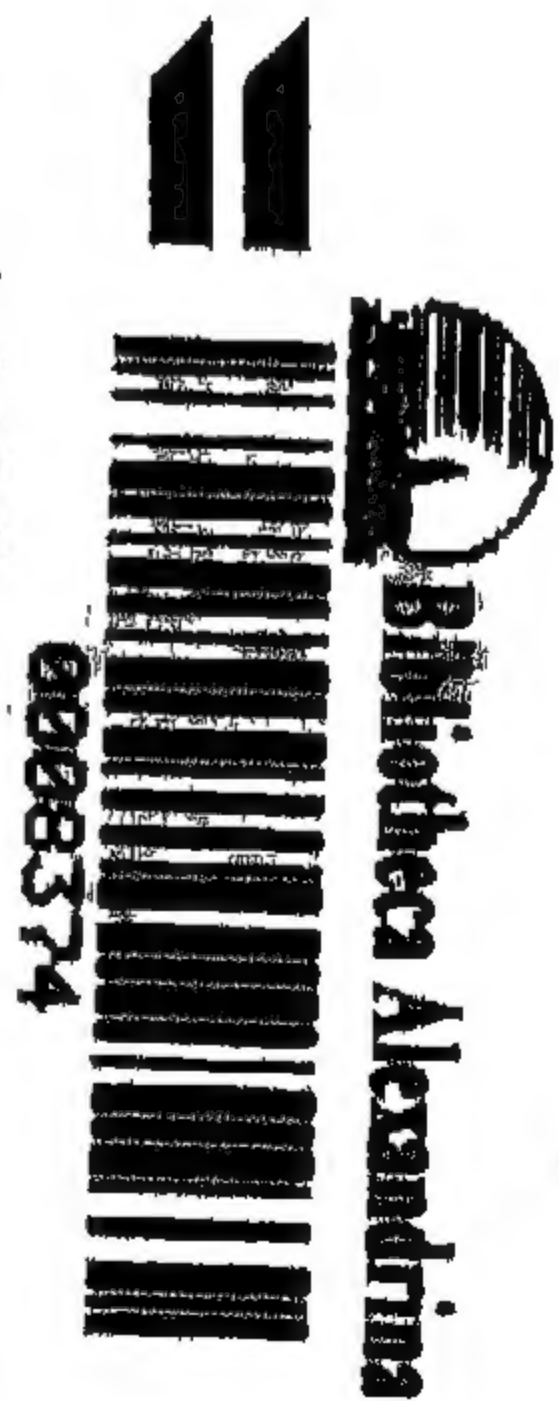


المؤسسة العربية  
لناشرين المتدينين



جُورج لوكاش

# لنرك القمية الفرنسية



رجمّة محمد علي اليوسفي





Central Collection of the National  
Archives (NARS)  
*Archives nationales*

بِزَكَاةٍ  
وَالْوَقْفَةِ  
الْفَرَنْسِيَّةِ

حقوق الطبع محفوظة

**المؤسسة العربية  
لناشرين المتحدين**

الطبعة الأولى

**1985**



بلْزَك  
وَالْوَرَقِيَّة  
الْفَرَنْسِيَّة

جُورْج لوكاش  
ترجمة محمد علي اليوسفي

تم طبع 5000 نسخة من هذا الكتاب في الثلاثية الثالثة 1985  
الايداع القانوني عدد 4 1985

---

## مقدمة

لقد كتبت المقالات التي يضمها هذا الكتيب منذ خمس عشرة سنة تقريبا ، ويمكن اذن للمرء أن يتساءل لماذا أعمد الى نشرها اليوم بالتحديد ، اذ يبدو لأول وهلة ، أنها لا تتناول قضايا راهنة ، فلا مواضيعها ولا نبرتها تستجيبان جوهريا للمناخ العام . الا انني أعتقد بأن راهنيتها تتمثل تحديدا في كونها تتعرض - رغم انها ليست ذات طابع جدالي مفصل - الى عدة تيارات أدبية وفلسفية لا تزال منتشرة في ايامنا .

ولو أننا نظرنا الى المسألة من زاوية علاقتها بتاريخ الادب ، لأمكن طرحها تقريبا كالتالي : هل الوجه الاساسي والكاتب الكلاسيكي النموذجي للقرن التاسع عشر هو بنزاك أم فلوبير ؟ ومثل هذا الاختيار ليس مسألة ذوق فقط ، ولكنه يؤدي الى كل الاشكاليات الجوهرية للنظرية الجمالية (١) في الرواية . ويمكن التساؤل حول ما اذا كان

---

(١) مضلنا ترجمة Esthétique بـ النظرية الجمالية بدل « علم » الجمال (م) .



تماسك العالم الخارجي والعالم الداخلي أم تباعدهما هو  
الاساس الاجتماعي للعظمة الفنية ، ولقوة الرواية  
الشمولية ، ويمكن التساؤل ان كانت الرواية البرجوازية  
قد بلغت أوجها مع « جيد » و « بروسست » و « جويس » ،  
أم انها بلغت ذروتها الايديولوجية والفنية قبل ذلك بكثير ،  
مع « بلزاك » و « ستندال » و « تولستوي » ، وهي الذروة  
التي لم يقدر على الاقتراب منها اليوم سوى بعض كبار  
الفنانين السابحين ضد التيار ، مثل « توماس مان » .

وخلف هذين المفهومين الجماليين ، يكمن استخدام  
لمفهومين مختلفين للتاريخ سبواء فيما يتعلق بطبيعة  
الرواية أو بتطورها التاريخي . ولكن بما أن الرواية هي  
الجنس الفني الأرقى المسيطر ضمن الفنون البرجوازية  
الحديثة ، فإن هذا التعارض يحيل الى تطور الادب بصفة  
عامة بل الى تطور الثقافة بكاملها أيضا . كما ان المسألة  
التاريخية تطرح أيضا على الشكل التالي : هل ان خط سير  
الثقافة هو خط تصاعدي أم خط تنازلي ؟ ولا شك أنه قاد  
ولا يزال يقود أيضا نحو أزمنة مظلمة . الا أن مهمة أولئك  
الذين يدرسون التاريخ هي أن يقرروا هل ان اظلام الافق ،  
الذي أعطته « التربية العاطفية » تعبيرا ملائما للمرة  
الأولى ، كان مصيرا نهائيا ومحتوما ، أم انه نفق  
يتضمن ، رغم طوله ، منفذا ؟

ان النظرية الجمالية والنقد البرجوازيين لم يريا لهذه  
الظلمة من منفذ . وهما لا يعتبران الادب سوى بمثابة  
حدس الحياة الداخلية ، بمثابة الاثبات البيّن لغياب  
الامل ( وفي أحسن الحالات بمثابة نشيد عزاء ، أو معجزة  
مسقطة على العالم الخارجي ) . ومن هذا التصور للتاريخ



ينتج منطقيا وضروريا ما مؤداه أن أشار « فلوبير » ،  
وخاصة التربية العاطفية يجب أن تعتبر قمة الادب الروائي  
الحديث ، وهذا التصور يتضمن بالطبع كل التفاصيل  
المتعلقة بالادب ، لناخذ ببساطة مثلا على ذلك : ان المحتوى  
الايدولوجي والسيكولوجي الحقيقي في خاتمة الحرب  
والسلام هو في التطور التدريجي الذي ، بعد الحروب  
الناپليونية ، قاد الاقلية الاكثر تطورا في صفوف  
الانتلجنسيا الروسية من النبلاء - وهي اقلية صغيرة  
بالتأكيد - الى انتفاضة الـ Decabriste ، الى البداية  
المساوية البطولية لنضالات التحرر التي خاضها الشعب  
الروسي طيلة قرن . الا أن فلسفة التاريخ القديمة وكذلك  
النظرية الجمالية القديمة لم تلاحظ شيئا من ذلك .  
وبالنسبة لهما كانت تلك الخاتمة موشحة بألوان اليأس  
الباهتة العائدة الى « فلوبير » ، وهي تبين البحث الخالي  
من الهدف واندفاعات الشباب اللامجدية ، كما تبين الغوص  
النثري الذي لا لون له في حياة العائلة البرجوازية ، وهو  
أمر ينطبق تقريبا على سائر التحليلات التفصيلية في  
النظرية الجمالية البرجوازية .

ان التعارض بين الماركسية وتصور التاريخ خلال نصف  
القرن الماضي ، هذا التصور الذي وفقا لرؤيته للعالم ،  
يرفض اعتبار التاريخ على أنه علم الحركة التصاعدية  
الشاملة للانسانية ، هو تعارض حاد وموضوعي في المسائل  
الجمالية أيضا . اذ أن نظرية التاريخ الماركسية ، باعتبارها  
عقيدة مجمل الطريق الذي توجب على الانسانية ان تقطعه  
حتى ايامنا ، وباعتبارها المذهب المحدد لمنظورات  
المستقبل ، انما هي دليل تاريخي . الا أن وظيفة الدليل  
هذه ، التي تنتج عن الاقرار بالحتمية ، لا تعني مطلقا

عملية تجميع لوصفات ، فيما يخص الظواهر المعزولة والمراحل المعزولة ، فماركسية ليست Baedeker (١) التاريخ ، وانما هي توضيح لطريق التطور التاريخي .

ومن المؤكد ان هذا الاثبات العام لا يمس بدور الدليل الذي تضطلع به الماركسية . فماركسية تبين الطريق بكل تفاصيله ايضا وتحل مشكلاته اليومية . وهي تقرر بين الاحتفاظ المستمر بالاتجاه العام وبين ضرورة الاخذ بالاعتبار النظري والعملي الدائم لتعرجات الضرورية في الطريق ، انها نظرية للتاريخ تقف على اقدم صلبة ، وتتمثل قاعدتها في فهم وتحليل للتاريخ يتسمان بالليونية . وهذه الثنائية ( الظاهرية ) ، التي تشكل في الواقع وحدة الفلسفة المادية ، هي ايضا ، وفي ذات الآن ، دليل النظرية الجمالية الماركسية ونظرية الادب الماركسية .

وليس من قبيل الصدفة كون الماركسيين الكبار ، هم ، في النظرية الجمالية ايضا ، من الذائدين عن الارث الكلاسيكي . الا ان هذا الارث الكلاسيكي لا يعني البتة بالنسبة لهم العودة الى الماضي الذي يعتبرونه تعديدا ، وكنتيجة منطقية ضرورية لنظريتهم في التاريخ ، قد ولشئ نهائيا ويستحيل بعثه . كما ان التقدير الممنوح للارث الكلاسيكي فيما يخص النظرية الجمالية ، يعني ايضا ان الماركسيين يرون العامل الحقيقي والرئيسي في التاريخ ، والوجهة الاساسية للتطور ، وكذلك المسار الحقيقي لتعرجات التاريخ التي يعرفون قاعدتها جيدا ، ولهذا السبب تحديدا ،

---

(١) دار نشر المائنة متخصصة في اصدار الدليل السياحي (م) .



فانهم لا ينساقون أمام كل منعطف كما هي عادة المفكرين  
البرجوازيين ، لانهم لا يعرفون الوجهة الاساسية وينفون على  
صعيد النظرية ، وجود اية وجهة أساسية للتاريخ .

وبالنسبة للنظرية الجمالية ، يتمثل الارث الكلاسيكي  
في ذلك الفن العظيم الذي يبرز كليّة الانسان ، الانسان  
بمجمله ضمن علاقاته الاجتماعية الشاملة بالعالم . وفي هذا  
الصدد فان الفلسفة الشاملة ذات النزعة الانسانية  
البروليتارية هي التي تحدد المسائل الاساسية التي تطرح  
نفسها . ان نظرية التاريخ الماركسية تحلل الانسان ككل  
وتاريخ تطوره ، والتحقيق الجزئي لكماله ، أو لتجزّئه ،  
خلال العصور المختلفة ، وتحاول تحديد القوانين الخفية لهذه  
العلاقات ، ان هدف المذهب الانساني البروليتاري هو  
الانسان في كليّته ، وهو اقامة الوجود الانساني في كليّته  
في حضي الحياة تماما ، والانهاء العملي والحقيقي لضمور  
وتجزؤ نفس هذا الوجود كنتيجة للمجتمع الطبقي . وهذه  
المنظورات النظرية والعملية تحدد المعايير التي تقوم عليها  
النظرية الجمالية الماركسية في عودتها الى الكلاسيكيين  
واكتشافها في نفس الوقت لكلاسيكيين جدد في غمرة المعارك  
الادبية الحالية . ويعتبر اليونانيون وكذلك : دانتي  
وشكسبير وغوته وبلزاك وتولستوي وغوركي هم الصور  
الملائمة لمراحل كبيرة متميزة على طريق التطور الانساني ،  
والمرشدون في الصراع الايديولوجي من أجل بلوغ كليّة  
الانسان .

وتعطي وجهات النظر هذه ، ايضا ، صورة عن التطور  
الثقافي والادبي في القرن التاسع عشر . وعلى ضوءها  
( وجهات النظر ) ينتج ان المكملين الحقيقيين للرواية

الفرنسية والذين خانت معاملهم أكثر وضوحا في حداية القرن ، ليسوا « فلوبير » ولا حتى « زولا » خاصة ، وانما الادب الروسي ( والادب السكندنافي جزئيا ) خلال النصف الثاني من القرن .

ولو أننا عبثنا بلغة جمالية صرفة عن التعارض ، مفهومنا بطريقة تاريخية ، ما بين بلزاك والرواية الفرنسية العائدة الى منتصف ونهاية القرن ، لتوصلنا الى التعارض ما بين المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي Naturalisme ، ولعله يبدو من المفارقة ، بالنسبة لبعض كتّاب وقراء اليوم ، ان نتحدث عن موضوع هذا التعارض ، فقد تعودوا على نوسان الدرجة ( أو الموضوعة ) بين الموضوعية الظاهرية في المذهب الطبيعي والذاتية الوهمية في المذهب النفسي Psychologisme أو في المذهب الشكلياني المجرّد Formalisme Abstrair ، وعندما يرغب أحدهم في الاقرار بالواقعية كمذهب فإنه انما يفهم الشكل الاقصى ( زيفا ) في الواقعية ، على انه تجاوز للواقعية ، وبديل جديد عنها . الا أن الواقعية ليست في الحقيقة نوعا من « طريق وسط » بين الموضوعية الزائفة والذاتية الزائفة ، انما هي ، بالعكس ، وتحديد ، طريق ثالث حقيقي ، يحمل في طياته الحل لمثل هذه المآزق المزيفة الناتجة عن مسائل أسوء طرحها من قبل أولئك الضائعين في متاهة . تتمثل الواقعية في الاقرار بان الابداع الفني ليس توطئا جامدا كما يذهب الى ذلك المذهب الطبيعي ، ولا هو مبدأ شخصي فردي ينحل تلقائيا ، ويسقط في العدم ، أي في التطور الموسّع والمبالغ فيه بطريقة ميكانيكية ، الى الحدود القصوى لما هو استثنائي وفذ . ها هي ذي المقولة المركزية ومعيار التصور الواقعي للادب : ان النموذج ، حسب الطبع

والظرف ، هو التركيب الجديد الذي ينطوي عضويا على العام والخاص ، فالنموذج لا يصير مثالا نموذجيا بفضل طباعه الوسطية ، بل ان طباعه الشخصية وحدها - مهما كان عمقها - لا تكفي أيضا في هذا المجال ، وبالعكس ، فإنه ( أي النموذج ) لا يصير كذلك إلا لان كل العناصر المحددة الجوهرية انسانية واجتماعيا في مرحلة تاريخية معينة تتقارب وتتلاقى فيه ، ولان في ابداع النماذج توضيحا لهذه العناصر في أعلى درجات تطورها ، أثناء عرض الامكانيات القصوى التي تكمن في النموذج ، وأثناء هذا التقديم الأقصى للحدود القصوى التي من شأنها أن تجسد في ذات الآن ، ذروة وحدود ، كليّة الانسان والمرحلة .

فالواقعية الاصلية اذن لا تقدّم الانسان والمجتمع انطلاقا من مجرد وجهة نظر تجريدية وذاتية ، وانما تبرزهما في كليّتهما المتحركة والموضوعية . واذا ما استندنا الى هذا المعيار فان نزعة الاستيطان Interiorisation المطلقة شأنها شأن نزعة الاظهار Exteriorisation المطلقة لا تعنيان بالطريقة ذاتها ، وضمن أي شكل من الاشكال الفنية ، سوى الافكار والتشويه ، ان الواقعية تتضمن بالمقابل مبداء الليونة الفنية Plasticité وامكانية استعراض الشخصية ، والحياة المستقلة للناس وكذلك علاقاتهم ببعضهم ، وهي لا تعني مطلقا رفض التلون في علاقته بالحياة العصرية ورفض دينامية الطباع والحالات النفسية وما تعارضه الواقعية هو أن تؤدي عبادة اللون والطباع المؤقتة الى تجزيء كليّة الانسان والطابع النموذجي الموضوعي المتعلق بالناس أو بالمواقف . وهذا الصراع يلعب دورا حاسما في واقعية القرن التاسع عشر . وحتى قبل ظهور هذه المشكلة على صعيد الممارسة في الفن والادب ، ابرز بلزاك كل مسائل

هذا الصراع بطريقة تنبؤية في المأساة الهزلية ( التراجيكوميديا ) وهي رائعته التي ظلت مجهولة . وفي هذه المسرحية تؤدي التجربة التصويرية ومحاولة الخلق والتطويع الشكلية الكلاسيكية الجديدة ، بفضل النشوة الانطباعية الحديثة في تنوع الالوان والحالات النفسية ، الى بلبله مطلقه . ان لوحة البطل التراجيكوميدي فرنهوفر Frenhofer ، هي خليط مشوش من الالوان المضطربة حيث يمكن للمرء ان يميز - وذلك عرضيا بالتحديد - شخصية امرأة جيدة التصوير . غير ان أغلب المنافحين عن الفن الحديث يصرفون النظر عن صراع « فرنهوفر » ويكتفون بايجاد تأكيد لبلبله مشاعره بواسطة نظريات جمالية جديدة .

ان التصوير الفني الملائم للانسان الكامل هي المسألة الجمالية المركزية في الواقعية . غير ان التطبيق الناتج عن وجهة النظر الجمالية يتجاوز ، مثلما هو الحال بالنسبة لأية فلسفة معمقة في الفن ، يتجاوز حيز النظرية الجمالية : ان مبدأ الفن يتضمن ، وتحديدا حتى في أرقى حالات صفاته ، عددا من الملامح الاجتماعية والاخلاقية والانسانية . وحتى عندما تطالب الواقعية بتصوير النماذج ، فانها تقف في نفس الوقت ضد النزعات التي يجري فيها اعطاء مكانة مبالغ فيها للطبيعة البيولوجية لدى الانسان ، والجانب الفسيولوجي في الحياة ، والحب ( مثلما هو الحال عند زولا وتلاميذه ) ، كما تقف ضد النزعات التي لا تسمح بتسامي الانسان الا في البروسيسات Processus الثقافية والسيكولوجية . ولو ان هذا المبدأ بقي في مستوى حكم قيمة جمالية محض شكلي ، لأدى ذلك الى التعسف دون ريب ، اذ ان الانطلاق من وجهة نظر الاسلوب الجيد وحده ،



لا يبين لماذا يتمتع النزاع الغزلي ، رغم كل تورطاته الاخلاقية والاجتماعية ، بقيمة أكبر من التلقائية الاصلية في الحياة الجنسية الصرفة . عندما يكون الانسان الكلي امامنا بمثابة المهمة الاجتماعية والتاريخية المحتملة على الانسانية ، وعندما نعتبر المهنة الفنية على انها تصوير أهم منعطفات هذا البروسييس *Processus* مع غنى العناصر الفاعلة فيه ، وعندما تحدد نظرية الفن الجمالية لنفسها مهمة اكتشاف وتعيين طريق الانسانية ، عندئذ فقط يمكن لمحتوى الحياة أن يوزع في عناصر هامة أو قليلة الاهمية ، وفي عناصر من شأنها أن تسلط الاضواء على النموذج وعلى الطريق ، أو من شأنها أن تبقى في الظل وتهمل بالضرورة . عندئذ فقط يمكننا أن نفهم ان الوصف التفصيلي الدقيق والممتاز أدبيا لبروسيسات هي في حد ذاتها فسيولوجية . سواء تعلق الامر بالاتصال الجنسي أم بعذاب الحب أم بالعناء . هذا الوصف يؤدي الى ضبط حصري *Nivellement* لطبيعة الانسان الاجتماعية والتاريخية والاخلاقية . وليس في ذلك وسيلة ، بل هنالك عائق يعترض محاولة ابراز النزاعات الانسانية الجوهرية في كليتها وتعقيداتها : تلك النزاعات التي تنير سواء السبيل ، لذلك ، وهو ما تحاول توضيحه بحوث هذا الكتاب ، لا يعد مضمون المذهب الطبيعي ووسائله الجديدة ، بمثابة اغناء ، بل بمثابة افقار وانحسار للادب الرفيع .

ولقد ظهرت ملاحظات مماثلة ظاهريا في مجادلات مبكرة ضد مذهب « زولا » الطبيعي . واذا كان المذهب السيكولوجي ، في نقده لزولا ومدرسته ، محقا في بعض النقاط الخاصة ، فقد وضع الى جانب الحد الاقصى المتطرف والزائف في المذهب الطبيعي ، تطرفا مقابلا وزائفا هو



الآخر • اذ ان الحياة النفسية الداخلية للانسان لا تضيء ، بدورها ، الخطوط الاساسية في النزاعات الجوهرية الا ضمن علاقة عضوية ضيقة مع العوامل التاريخية والاجتماعية • والمذهب السيكولوجي في تجربته من هذه العوامل وفي عدم اعتماده الا على ذاته ، وفي عدم تطويره الا لحركته المتأصلة فيه ، يظل هو الآخر ذا طابع تجريدي صرف ونزعة مشوهة ومقلصة في تصويرها للانسان الكلي كما هو الحال بالنسبة للمذهب الفسيولوجي الطبيعي •

لاول وهلة ، وخلافا لما هو الحال بالنسبة للمذهب الطبيعي فان الوضع هنا يبدو أقل وضوحا ، خاصة اذا ما تمت معاينته من زاوية الدرجة الحالية في الادب البرجوازي • وكل يفهم فورا ان الوصف في أسلوب مدرسة زولا ، هذا الوصف المتعلق بعملية الجماع ، لنقل مثلا بين « ديدون » و « اينيه » أو بين روميو وجولييت ، سيكون وصفا متشابها أكثر مما لو كان الامر يتعلق بعرض فرجيل أو شكسبير للنزاعات الغزلية التي من شأنها أن تفصح في ذات الوقت عن غنى لا ينضب في مضامين المراحل التاريخية والحضارات ونماذجها البشرية • ان عملية الاستيطان المطلقة تبدو مع ذلك معارضة كلياً لضبط الحصري Nivellement ، أليست تسلط الاضواء على السمات الشخصية المتفردة لدى الاشخاص ؟ غير أن ما هو فردي الى أقصى حد ، وتحديدا بسبب هذه الظباع ، يظل في غاية التجريد • وفي هذه الحالة أيضا ، يظل ما هو روحي ومناقض لدى تشسترتون Chesterton (١) ذا صلاحية : « ان الضوء

---

(١) جيلبر كيث تشسترتون ( ١٨٧٤ — ١٩٣٦ ) باحث وروائي هزلي انكليزي (م) •

الباطني هو وسيلة الانارة الاكثر غموضا . » ويفهم الجميع ان المذهب السيكولوجي المشطّ عند الطبيعيين وأن التصوير الخالي من أية رقة عند الكتاب أصصاب الرواية - القضية (٢) ، كلاهما يتعسف بضدّ التصوير الحقيقي لشخصية الانسان الكلي ، غير ان الجميع لا يرون ، رغم صدق ذلك موضوعيا ، ان المنظور الثقافي الضيق للمذهب السيكولوجي ، في تحويل الانسان الى دفق من الصور المشوشة ، لا يقل تدميرا لكل امكانيات التصوير الادبي . ان نهر تداعيات جوينس ، هذا النهر الذي لا ضفاف له ، يخلق بدوره القليل من الاشخاص الاحياء كما هو الحال بالنسبة لصور الاشخاص المثالية والكاريكاتورية في اعمال ابتون سنكلير (٣) Upton Sinclair .

وليس المجال الآن للخوض في هذه المسألة مع اتساعها . انما ينبغي علينا فقط ، جلب الانتباه الى مظهر مهم أصبح اليوم مهملًا بشكل عام ، وهو التالي : ان التصوير الحي للانسان الكلي ليس ممكنا الا اذا حدّد الكاتب من خلق النماذج هدفًا له . وهذا يتضمن العلاقة الوثيقة بين الانسان الخاص وانسان الحياة العامة في المجتمع . ونحن ندرك ان النقطة الاكثر حساسية في الادب البرجوازي المعاصر تكمن هنا ، ليس فقط منذ الامس ، بل منذ وجود المجتمع البرجوازي الحديث تقريبا . ويبدو ان الوجهين منفصلان أحدهما عن الآخر انفصالا جذريا على سطح الحياة

---

(٢) Roman à thèse — الرواية التي يقصد بها التدليل

على صحة نظرية (م) .

(٣) روائي أمريكي (١٨٧٨ — ١٩٦٨) . صاحب روايات

اجتماعية ( الغابة ، البترول ، نهاية العالم ) (م) .

الاجتماعية ، وكلما تطور المجتمع البرجوازي الحديث ، تقوى الشعور بأن الافراد أكثر عزلة عن بعضهم البعض ، والشعور بأن حياة الروح الداخلية والحياة الخاصة بالذات ، تضيق قوائنها الخاصة المستقلة ، وان انجازها ومآسيها تذور بازدياد في استقلالية عن الحياة الاجتماعية ، وطبقا لذلك ظهر من جهة ثانية الوهم المتعلق بكون العلاقة بالحياة العامة ليس في استطاعتها التمثيل الا في التجريدات المثيرة للشفقة والتي كان تعبيرها الادبي الملائم في البلاغة أو في الادب الساخر La Satire .

يمكن لتقصي الحياة بدون احكام مسبقة أن يقودنا الى ادراك كنه الاشياء بسهولة ، ذلك الادراك الذي كان حيا لدى الكتّاب الواقعيين الكبار خلال بداية ومنتصف القرن ، والذي جعل « غوتفريد كيلر » يقول : « كل شيء هو سياسي » ، ولم يكن الكاتب السويسري الكبير (١) يقصد بذلك ان كل شيء هو من السياسة مباشرة ، بالعكس ، فبدون رأيه - وكذلك آراء بلزاك ، ستندال وتولستوي - يفترض فهم كون كل عمل ، كل فكرة ، كل شعور لدى الانسان ( سواء أراد ذلك أم لم يرد ، وسواء سلّم به أم قاومه ) هي مرتبطة ارتباطا لا ينفصم بحياة المجتمع ونضالاته وسياسته ، وهي انما تنشأ منها موضوعيا وتصب فيها موضوعيا .

ان الواقعيين الكبار لا يكتفون فقط بادراك ووصف

---

(١) Gottfried Keller ( ١٨١٩ - ١٨٩٠ ) شاعر وقصاص وروائي سويسري ولد في زيوريخ وأعماله ( باللغة الالمانية ) تجمع بين الرومنطيقية والواقعية . له ( هنري الأخضر ) ( م ) .

واقع الحال هذا ، بل يجعلون منه ضرورات ايضا : فهم يعرفون ان هذا التشويه - الناتج بالتأكيد عن اسباب اجتماعية - للحقيقة الموضوعية ، وان هذا الانقسام للانسان الكلي الى انسان حياة عامة وانسان خاص هو تشويه وتمثيل بالكائن الانساني . وهم لا يحتاجون اذن بوصفهم ناقلين متميزين للحقيقة وحسب ولكن بوصفهم انسانيين ايضا ، ضد تلك الاوهام الملازمة للمجتمع الرأسمالي ، ضد ذلك الشعور بالسطحية الذي ينشأ تلقائيا . وعندما ينقبون في الواقع بوصفهم كتّابا لاكتشاف النموذج الحقيقي ، فانهم يقدمون في نفس الوقت مرآة كاشفة للمجتمع الحديث يمكن لنا اليوم ان نتبع فيها درب الآلام المتعلق بكلية الانسان .

ولدى الواقعيين العظام مثل بلزاك ، ستندال او تولستوي ، يوجد طريق ثالث ، يتعارض بخصوص هذه المسألة مع التطرفين الزائفين في الادب الحديث ، ويسقط القناع سواء عن القرارات الاجتماعية المسبقة والضيقة الاقن في الروايات - القضايا السديدة الرأي ، أم عن الغنى المزعوم في ملذات الحياة الخاصة .

وهكذا نصل هنا الى مسألة راهنية المذهب الواقعي . ان كل مرحلة عظيمة هي مرحلة تحول وهي مرحلة وحدة التناقض بين أزمة من ناحية وتجديد من ناحية أخرى ، بين خراب وبين ولادة جديدة . ان نظاما اجتماعيا جديدا وأناسا جددًا يولدون دائما بموجب « بروسيسيس » توحيدي وان تضمن العذيد من التناقضات . وفي مثل هذه المرحلة حيث يجري التحول على شكل أزمة ، تكون المسؤولية الملقاة على عاتق الادب كبيرة بشكل خاص .



غير أن الواقعية وحدها هي القادرة على تحمل أعباء مثل هذه المسؤولية ، فأشكال التعبير الدارجة التي يجري الحديث عنها باستمرار ، تمنع الأدب أكثر فأكثر من أن يحتل المكانة التي تعود إليه تاريخيا . وربما لم يفاجأ أحد إذا ما نحن توجهنا - باسم هدم الضرورة - ضد العودة الى الحياة الصميمة التي اهتم بها المذهب السيكلوجي . ولا شك أن الاستغراب سيكون أكبر لدى التحقق من أن هذه البحوث تحدد موقفا واضحا ضد « زولا » ومدرسته .

ان الاستغراب سيترتب بشكل خاص عن كون زولا ، كان كاتباً ينتمي الى اليسار وعن كون منهجه الأدبي هو المسيطر في المقام الأول وان لم يكن أدبه أدبا يسارياً بشكل خالص . وهذا الأمر يعطي انطباعاً بأننا نقع في التناقض بسبب كوننا ننادي من ناحية بتسييس الأدب ، في حين نتهجم على الأدب النضالي من الخلف . وهذا التناقض ليس مع ذلك سوى تناقض ظاهري ، إلا أن من شأنه أن يكشف العلاقة الحقيقية ما بين تصور العالم وبين الأدب . ولقد كان انجلس هو أول من ( إذا نحن استثنينا النقد الروسي الديمقراطي ) طرح المسألة التي نشيرها الآن وبخصوص التناقض ما بين بلزاك وزولا بالذات . لقد بيثن انجلس ان بلزاك ، رغم انه ملكي سياسي ، توصل في أعماله تحديدا الى فضح فرنسا الاقطاعية والملكية والى توضيح ، بطريقة قوية وممتازة أدبيا ، كيف ان النظام الاقطاعي كان محكوما بالموت . ومثل واقع الحال هذا ( والقاريء سوف يجد تحليلا مفصلا في هذا الكتاب بخصوص هذه المسألة ) يبدو مرة أخرى متناقضا لأول وهلة . ويمكن ان يبدو تصور العالم واتخاذ الموقف السياسي ، قليلي الأهمية بالنسبة لهذا الكاتب

الواقعي العظيم والرصين في ذات الوقت • ولكن ذلك ليس سوى الشكل الظاهري وان لم يكن جد بسيط • اذ ، عندما يتعلق الامر بفهم الحاضر ، تكون صورة العالم التي يقدمها الاثر هي الحاسمة بالنسبة للتاريخ ، ويكون ما يعلنه هو الحاسم ، أما معرفة مدى مطابقة كل ذلك للمفاهيم التي عبّر عنها الفنان بطريقة واعية ، فتلك مسألة من الدرجة الثانية •

اننا نواجه هنا بالتأكيد مسألة عويصة في النظرية الادبية للمجتمع الطبقي • وما يدعوه انجلس ، متحدثا عن بلزاك ، « انتصار الواقعية » يمس جذور الابداع الفني الواقعي • وهذا المفهوم يوضح معنى الواقعية الحققة : الجوع الى الواقع ، وتحمس الفنان العظيم للواقع ، والوجه الاخلاقي المقابل لذلك : نزاهة الكاتب • واذا كان التطور الفني - عند كتّاب واقعيين بمستوى نبوغ بلزاك ، يستندال او تولستوي - الداخلي للمواقف وللشخصيات التي تخيلوها ، يدخل في تناقض مع احكامهم المسبقة العزيزة عليهم ، او حتى مع قناعاتهم المقدسة ، فهم لن يترددوا لحظة في ابعاد الاحكام المسبقة والقناعات ووصف ما يرونه فعلا ، وهذه الصرامة بخصوص تصورههم الشخصي المباشر والذاتي للعالم هي اعمق الاخلاق الادبية لدى الواقعيين الكبار ، والمناقضة جذريا لهؤلاء الكتاب الصغار الذين عمليا ينجحون دوما في وضع تصورههم للعالم في اتصال مع الواقع ، اي في فرضه على صورة الواقع المشوهة والمزيفة • وهذان القطبان في اخلاقية الكاتب هما في علاقة وثيقة مع الثنائية القائمة بين الابداع الحقيقي والابداع المزيف • وشخصيات الواقعيين الكبار تعيش حياة مستقلة عن مبدعها منذ بروزها في مخيلة المؤلف :

فهي تتطور ضمن اتجاه ، وتتجشم مصيرا مقدرًا من قبل  
الديالكتيك الداخلي لوجودها الاجتماعي والسيكولوجي .  
ان الكاتب القادر على توجيه تطور شخصياته لا يمكن أن  
يكون واقعيًا حقيقيًا وكاتبًا ذا شأن .

ولكن كل ذلك ليس سوى وصف للظاهرة . ان اخلاقية  
الكاتب تقدم جوابًا على السؤال : ماذا سيفعل ، لو أنه  
رأى الواقع بهذه الطريقة أو بتلك . غير أن ذلك لا يوضح  
كل الوضوح بعد ، كيف يرى . . وماذا يرى . وهنا نلتقي  
الاسئلة الأكثر أهمية والمتعلقة بالتحديد الاجتماعي للابداع  
الفني . وفي هذه الابحاث سوف نبين بالتفصيل ما هي  
الاختلافات الأساسية ، المتعلقة بطريقة الابداع عند  
الكتاب والمثالية من واقع كونهم يشاركون أم لا يشاركون  
في الحياة الاجتماعية ، يخوضون معتركها أم يظلون مجرد  
مراقبين . والفوارق المترتبة عن ذلك تحدّد بروسيئات  
ابداع متعارضة كليًا ، فالتجربة التي تكمن في أصل الاثر  
الادبي صار لها بنية أخرى ، ومن ثمة ، فان عملية ابداع  
الاثر الفني تجري هي الاخرى بطريقة مغايرة . عندئذ لا  
تغدو معرفة انتماء الكاتب الى النموذج الذي يخوض  
معترك المجتمع أم الى ذلك الذي يكتفي بالتفرج ،  
مسألة سيكولوجية ولا حتى مسألة تتعلق بعلم  
الطبائع Typologie ، انما تطور المجتمع ذاته هو الذي  
يحدّد - طبعا ليس بطريقة آلية جبرية - من الذي سوف  
يتطور في هذا الاتجاه أو في ذاك .

ان العديد من الكتاب المياليين الى التأمل ، جرتهم  
اعاصير الحياة الاجتماعية في زمنهم الى خوض معترك  
الحياة ، وبالمقابل فان زولا الذي انقاد الى النشاط



انطلاقاً من نوازعه الشخصية ، حوّلّه زمنه الى مجرد متفرج ، وعندما انتهى بأن استجاب لإنشاء الحياة كان ذلك متأخراً من زاوية تطوّره الادبي .

الا ان هذا أيضاً ، ليس سوى الجانب الشكلي لواقع الحال ، وان لم يعد الامر يتعلق الآن بالشكل المجرد . ان المسألة لا تغدو جوهرية حاسمة وأساسية الا عندما نتساءل واقعياً : أين هو الكاتب ، ماذا يحب ، ماذا يكره ؟ وهكذا نصل الى توضيح أعمق لرؤية العالم الحقيقية عند الكاتب ، والى مسألة القيمة الادبية والخصب الادبي في رؤية الكاتب للعالم وإعادة الانتاج الامينة للعالم المدرك ، يبدو الآن أكثر وضوحاً ، على انه مسألة تتعلق برؤية العالم : وعلى انه تناقض ما بين الطبقة العميقة والطبقة السطحية في رؤية العالم .

والواقعيون الكبار مثل بلزاك ، ستندال وتولستوي ، يتحدثون دوماً ، في أهم الاسئلة التي يطرحونها ، عن أكبر المشاكل المعاصرة في حياة الشعب ، أما مغالاتهم وتفخيماتهم الادبية فهي دائماً متنسمة بهوموم الشعب وآلامه ، وهذه تحدّد موضوع ووجهة حُبهم وكراهيتهم ، وعبر هذه المشاعر يتحدد ما يدركونه في رؤياهم الشعرية وطريقة هذه الرؤيا . وكما أسلفنا ، عندما تدخل رؤية العالم النظرية عند الكتاب في تناقض مع العالم المعاش والمدرك من قبلهم بالذات ، وذلك أثناء بروتسييس الابداع ، فاننا ندرك أنهم لم يكونوا يعبرون عن رؤيتهم الحقيقية للعالم نظرياً الا بطريقة سطحية ، وان العمق الحقيقي لرؤيتهم للعالم ، وكذلك الرابطة الحميمة بأكبر مشاكل العصر وبآلام الشعب ، لم يتمكنوا من ايجاد تعبيرهما الملائم الا في وجود ومصير الشخصيات .

لا أحد مثل بلزاك أحس بعمق الآلام اللاحقة بكل طبقات الشعب من جراء الانتقال الى الانتاج الرأسمالي ، والانهيال الروحي والاخلاقي العميق الذي كان ضروريا في تطور كل طبقات المجتمع ، ومع ذلك فان بلزاك لم يشعر فقط وفي نفس الوقت بضرورة مثل تلك البلبلة الاجتماعية ، بل أيضا بحقيقة طبيعتها التاريخية التي كانت - في المحصلة - تقدمية . وهذا التناقض موجود أيضا في عالمه المعاش ، ولقد حاول بلزاك أن يدخله بقوة ضمن منظومة *Systeme* قائمة على أساس شرعية كاثوليكية ، معتمدة على طوباوية «تورية» (١) *Tor* ، على الطريقة الانكليزية . وهذه المنظومة دحضت من قبل وباستمرار على محك واقع مجتمع عصره ، وبفضل الرؤيا البلازكية لهذا الواقع . الا ان الحقيقة الاصلية كانت تتوصل ، عبر هذا الدحض ، الى التعبير عن نفسها بجلاء : فهم بلزاك للطابع التقدمي في التطور الرأسمالي رغم تناقضه . وبتغيير ما ينبغي تغييره ، فان ذلك ينطبق أيضا على تولستوي . ولدى الشرعي الملكي بلزاك يبلغ هذا التناقض ذروته نظرا لكون الابطال الحقيقيين والعريقين في عالمه الغني بالشخصيات هم فقط أولئك الذين يصارعون بعزم واصرار ضد الاقطاعية والرأسمالية : اليعاقبة (٢) *Jacobins* وشهداء المعارك على المتاريس .

وهكذا يتضافر المذهب الواقعي والمذهب الانساني الشعبي من اجل تشكيل وحدة عضوية . اذ لو نظرنا الى

---

(١) اسم قديم يطلق على اعضاء حزب المحافظين الانكليزي (م) .  
 (٢) انصار الديمقراطية خلال الثورة الفرنسية (م) .

الكتاب الكلاسيكيين في الادب البرجوازي الذي ولدوا في احضان التطور الاجتماعي الذي حدد طبيعة ذلك العصر ، بداية من « غوته » و « والتر سكوت » حتى « تشيخوف » و « توماس مان » لوجدنا - مع خصوصيات كل منهم - نفس بنية المشاكل الاساسية . وبالطبع ، تناول كل كاتب واقعي هذه المشكلة الاساسية بطريقة مختلفة ، حسب عصره وشخصيته الفنية . ولكن ثمة بينهم نقطة مشتركة : التجذّر في مشاكل عصرهم الكبرى والتصوير القاسي لجوهر الواقع الحقيقي . ومنذ الثورة الفرنسية اتخذ تطور المجتمع وجهة وضعت جهود الكتاب الاصليين ، حتما ، في تناقض مع أدب وجمهور عصرهم ، وعلى امتداد المرحلة البرجوازية لم يستطع أي كاتب بلوغ العظمة الا بمصارعة تيارات اللحظة . ومنذ بلزك ازدادت مقاومة الحياة اليومية لافضل اتجاهات الادب والثقافة والفن بدون انقطاع . ورغم ذلك فقد وجد دوما كتاب معزولون لتنفيذ وصية « هملت » في اعمالهم ، رغم زمنهم : ابراز مرآة الى العالم وجعل الانسانية تتقدم بفضل الصورة المنعكسة على المرآة : مساعدة المبدأ الانساني Humaniste على فرض نفسه في مجتمع يحطمه ، من جهة ثانية ، على الصعيد العملي . أما تطور المذهب الواقعي في روسيا فقد استولى على هذه المشكلة برمتها وأجاب عليها بمستوى أعلى تاريخيا .

هذه الملاحظات المقتضبة كانت ضرورية لكي نتمكن من التعبير عن نتائجنا الختامية . ان العالم لم يكن بحاجة الى أدب واقعي مثل حاجته اليه اليوم . وربما لم يسبق لتقاليد المذهب الواقعي أن ظفرت تحت مثل هذا السيل من الاحكام الاجتماعية والفنية المسبقة . لذلك ،

أعتبر ان العودة الى بلزك وتولستوي ، الى ستندال وتشيفوف ، هي مسألة معاصرة . ولا يعني ذلك انني أريد تقديمهم على أنهم أسوة أو قدوة للاحتذاء . ان تعميق القدوة لا يعني التقليد ، فهذا يؤدي بالعكس الى الفهم الدقيق للمهمة والى دراسة الشروط الاولى لحل أية مشكلة .

وعلى هذا الاساس فان « غوته » ساعد « والتر سكوت » و « والتر سكوت » ساعد « بلزك » وبلزك ساعد « دستويفسكي » . الا ان « والتر سكوت » قلّد « غوته » أقل من تقليد « بلزك » لـ « والتر سكوت » ، و « دستويفسكي » لبلزك . ان الطريق الملموس المؤدي الى حل المشكلة الفنية لا يمكن ايجاده الا بمحبة الشعب ، وبكراهية أعدائه وبنشر الحقيقة بكل شراسة وفي نفس الوقت ، بالايمان الراسخ في تقدّم الانسانية والامة .

في عصر تكون هناك رغبة عامة في أدب عميق الاضاعة للوضع ، وحينما يتوجب على الواقعية ان تلعب دورا مرشدا في التغيير الديمقراطي للامم أكثر مما في أي وقت آخر ، عندما ، في هذا السياق ، نعود الى بلزك وستندال ( والى الكتاب الروس الكبار ) ونعارضهم بمدرسة زولا وبالمذهب الطبيعي ، فأننا نعتقد بذلك اننا نقوم بمهمة راهنة ، باعتبار اننا نصارع فعليًا آراء اجتماعية وفعالية مسبقة منعت العديد من الكتاب المرموقين من بلوغ أعلى مستوى كان بإمكانهم بلوغه في أحضان الواقعية . ونحن ندرك تماما ان تطور الاذب والادباء كانت تخنقة أساسا قوى اجتماعية : رجعة ربع قرن أدت في النهاية الى الوجه الشيطاني البشع للفاشية ، ان التحرر السياسي

والاجتماعي للعالم يتقدم أكثر فأكثر ، إلا ان غيوم  
الرجعية لا تزال تشوش فكر الجماهير العريضة . وهذا  
الوضع يحمل الادب مسؤولية كبيرة . ولا يكفي ان تكون  
للكتاب رؤية سياسية واجتماعية واضحة فقط ، اذ ان  
الرؤيا الادبية الواضحة بالنسبة له تعتبر ضرورية أيضا .  
وهذا الكتّيب يطمح حاليا ان يقدم بعض المساهمة في  
ذلك .

جورج لوكاش

بودابست ، أكتوبر ( ١٩٥١ ) .





## بلزاك والواقعية الفرنسية (\*)

— رواية « الفلاحون » —

جورج لوكاش

في هذه الرواية ، وهي أهم رواية أصدرها في نهائية حياته ، أراد بلزاك أن يصف مأساة الملكية الارستقراطية التي كانت في طريقها الى الزوال . وتعتبر هذه الرواية بمثابة حجر الزاوية بالنسبة لتلك السلسلة من الاعمال التي يرسم فيها بلزاك انحلال الثقافة الارستقراطية الفرنسية بفعل التقدم الرأسمالي . وهي فعليا خاتمة لتلك السلسلة ، اذ انها تبرز الاسباب الاقتصادية المباشرة لزوال الارستقراطية ، ولقد عرض بلزاك ، من قبل ، صورة الارستقراطية المتلاشية سواء في باريس أو في مدن المقاطعات النائية . اما هنا ، فهو يأخذنا الى ساحة المعترك الاقتصادي نفسه : الى ساحة المعترك بين الملكية الكبيرة الارستقراطية والفلاحين .

لقد اعتبر بلزاك كتابه هذا ، أحد أعماله الأساسية . وهو يقول بهذا الصدد : « ٠٠٠ خلال ثمانية أعوام ، مائة



مرة تركت هذا الكتاب ومائة مرة عدت اليه ، وهو أهم كتاب من بين تلك التي وطدت العزم على كتابتها « ٠٠٠ » . ومع ذلك ، رغم هذا التحضير المتناهي في الاعتناء ، ورغم هذا التأمل المعمق حول تصور الركائز الأساسية ، فإن ما صورّه بلزك عمليا يتناقض تماما مع مشروعه الأولي : لقد كتب مأساة القطع الفلاحية الصغيرة ، وبالتحديد فإن في التناقض ما بين التصور والتحقيق ، وفي التناقض ما بين المفكر ، والسياسي بلزك ومؤلف الكوميديا الانسانية تكمن عظمتة التاريخية ، تلك العظمة التي حلتها انجلس وأوضحها بطريقة حاسمة في رسالته حول بلزك .

يعود الاعداد الايديولوجي لهذه الرواية الى أبعد بكثير من تلك التحضيرات الأولية التي أشار إليها بلزك نفسه . فقد سبق لبلزك ان حدد موقفه في كراس صغير ضد تقسيم الملكية العقارية الكبيرة ومع الابقاء على حق البكورية Droit d'aînesse ، وقبل انتهاء ( الفلاحون ) Les Paysans ( سنة ١٨٤٤ ) حاول في روايتين طوباويتين ( طبيب الريف Le medecin de campagne عام ١٨٣٣ ، وكاهن القرية Le curé-de village عام ١٩٣٩ ) أن يعطي شكلا لتصوره الاقتصادي الاجتماعي حول وظيفة الملكية الكبيرة وواجبات كبار الملاكين . أما الآن فقد تلا التصورين الطوباويين ، كخاتمة ، انحلال « اليوتوبيا » بفعل الواقع الاجتماعي ، واختفاق الافكار الطوباوية بملامسة حقائق الاقتصاد .

تكمن عظمة بلزك تحديدا ، في هذا النقد الذاتي اللا متساهل ، لتصوراته ولأعزّ أمانيه وأعمق اعتقاداته وذلك بوصفه للواقع وصفا قاسيا وصائبا في قسوته ، ولو

ان بلزاك تمكن هو ذاته من الانخداع ببطلان أحلامه الطوباوية ، لو أنه فقط صور ما كان يتمناه على انسه واقع ، لما كان يهتم به أحد اليوم . ولنسي تماما مثل العديد من الصحفيين المتمسكين بالشرعية الملكية والمداحين للحقبة الاقطاعية الذين لمعوا في تلك السنوات . وبالتأكيد لم يكن بلزاك ابداء ، باعتباره مفكرا وسياسيا أيضا ، مجرد ملكي مبتذل وثاقف لا فكر له . أما طوباويته فهي بدورها لم تكن تدعو الى العودة تحت أي شكل من الاشكال الى القرون الوسطى الاقطاعية ، ولكنها تريد ، بالعكس ، توجيه تطور الرأسمالية الفرنسية ، خاصة في المجال الزراعي ، نحو طريق انكليزي . ان المثل الاعلى الاجتماعي عند بلزاك هو في تلك التسوية الطبقية ما بين الملكية الكبيرة والرأسمالية التي تحققت منذ ١٦٨٨ في انكلترا ابان « الثورة المجيدة » ، وصارت فيما بعد أساس التطور الانكليزي وخطه الخصوصي . اذ عندما ينتقد بلزاك مثلا ، في دراسته بحث حول وضع الحزب الملكي ( الذي كتبه عام ١٨٤٠ ) ، اذن في مرحلة كتابة الرواية التي نحن بصددتها ، الارستقراطية الفرنسية بكل قسوة ، فهو انما يفعل ذلك انطلاقا من اعلاؤه للارستقراطية المحافظة الانكليزية Tories كمثل أعلى . وهو يأخذ على الارستقراطيين الفرنسيين كونهم ، في ١٧٨٩ ، بدل انقاذ الملكية ومواصلة التطور باصلاحات حكيمة ، دبثوا « دسائس صغيرة ضد ثورة كبيرة » وكونهم لم يصبحوا ، في الحاضر ، وحتى بعد دروس الثورة ، « توريين » (Tories) وقادة لطبقة الفلاحين ولم يقيموا تسيرا ذاتيا على الطريقة الانكليزية . لذلك وحسب رأيه ، لا يوجد تحالف أو وحدة مصالح ، بين الارستقراطية وجماهير الفلاحين ، وبسبب ذلك انتصرت

الثورة في باريس « اذ ، يقول بلزاك ، « لكي يسعى المرء للحصول على بندقية ، كما فعل عمال باريس ، يجب أن يعتقد بأن مصالحة مهددة »

هذه اليوتوبيا التي تخمّن بإمكانية نقل قوانين التطور البرجوازي في انكلترا الى فرنسا ، ليست قطعا فكرة فريدة ، ومعزولة تماما ، عن بلزاك ، فمثلا بعد ثورة ١٨٤٨ ، أصدر الرجل السياسي الشهير والمؤرخ غيزو Guizot ، كرّاسا ذا توجه مماثل وقد نقد طابعه الطوباوي بشدة من قبل ماركس ، يسخر ماركس من « اللغز الكبير الذي لا يتمكن السيد غيزو من فك رموزه الا بواسطة ذكاء الانكليز المتفوق » وفي الاسطر اللاحقة يحل ماركس اذن لغز التطور المختلف للثورة البرجوازية في انكلترا وفي فرنسا : « طبقة الملاكين الكبار المتحالفة مع البرجوازية هذه ... لم تكن موجود في تناقض ، مثل الملكية الاقطاعية الكبيرة في فرنسا ١٧٨٩ ، وانما بالعكس كانت في توافق تام مع شروط حياة البرجوازية ، فملكيتهم الكبيرة لم تكن في الواقع ملكية اقطاعية ، بل ملكية برجوازية ، فكانوا من ناحية يضعون العمال الضروريين لسير المانفكتورات ، تحت تصرف البرجوازية الصناعية كما كانوا من ناحية أخرى قادرين على اعطاء الزراعة مستوى من التطور مناسباً لحالة الصناعة والتجارة ، من هنا مصلحتهم المشتركة مع البرجوازية وبالتالي تحالفهم معها » ان طوباوية بلزاك الانكليزية تقوم على وهم امكانية « ترويض » الرأسمالية والتناقض الطبقي الذي تحدثه من قبل قيادة تقليدية وتقدمية مع ذلك ، وحسب بلزاك فان الملك والكنيسة هما وحدهما القادرات على تأمين هذه القيادة ، الا ان الملكية الكبيرة ذات الطراز الانكليزي هي الحلقة الوسيطة الاكثر

أهمية في مثل هذه المنظومة . وبلزاك يرى التناقضات  
الطبقية في المجتمع الرأسمالي الفرنسي بوضوح كبير . فهو  
يرى ان عصر الثورات لم ينته بتاتا مع تموز ١٨٣٠ . أما  
طوباويته ورفعته للوضع الانكليزي الى مرتبة المثل الاعلى  
وابتكاره الرومنسي لتناغم هارموني ما بين الملكية الكبيرة  
والفلاحين في انكلترا الخ . ، فهي ناتجة عن يأسه من  
المجتمع البرجوازي الذي يراقب بلزاك حركاته الحقيقية في  
كل تفاصيلها بواقعية نزيهة . وتحديداً لأنه يعتبر ان  
النتيجة المنطقية لمواصلة تطور الرأسمالية ومواصلة التطور  
الموازي للديموقراطية ينبغي أن تؤدي حتما الى ثورات  
يفرق فيها المجتمع البرجوازي ضرورة لمدة قد تطول أو  
تقصر ، فان اعجابه كان دائماً بالشخصيات التاريخية  
التي قامت بمحاولات لوقف هذه السيرة Processus الثورية  
وتوجيهها نحو « سبل منظمة » . ولا شك ان اعجاب بلزاك  
بنابليون هو أمر متناقض ، من وجوه شتى ، مع طوباويته  
الانكليزية ، الا ان هذا الاعجاب ، بمظهره المتناقض  
تحديداً ، هو تكملة ضرورية لرؤية الكاتب التاريخية  
للعالم .

والروايتان الطوباويتان تحاولان ، خاصة ، البرهنة  
على تفوق الملكية الكبيرة الاقتصادية ، على قطع الملكية  
الصغيرة ، ويرى بلزاك بطريقة جلية وصائبة عدة عناصر  
للتفوق الاقتصادي بالنسبة للملكية الكبيرة المسيطرة بطرق  
عقلانية . الا انه لا يرى - وفي الروايتين المذكورتين لا يريد  
أن يرى - ان حدود الرأسمالية ، مع المتغيرات المناسبة ،  
موجودة سواء بالنسبة لعقلانية المشروع الزراعي الكبير ،  
أم بالنسبة للقطعة الصغيرة ، في خوري القرية ، يخلق  
بلزاك شروطا اصطناعية تماما ، غير نموذجية ، لكي يبين



من خلال تجربة واقعية ظاهريا ان طوباويته ممكنة ونموذجية . الا ان هذا التشويه لعدة تحديدات جوهرية في الواقع الاقتصادي الى حد التخلي عما هو نموذجي ، يظل أمرا نادر الحصول عند بلزاك ، واذا كان بلزاك يلجأ مرارا الى التشويه بخصوص هذه المسألة بالذات ، فهذا يبين اننا نصل هنا الى النقطة المركزية في يأسه من مستقبل المجتمع البرجوازي ، وانه يدرك هنا اشكالية وجود أم عدم وجود الثقافة .

ذلك ان مشكلة الملكية الكبيرة بالنسبة لبلزاك ليست فقط مشكلة الثورة أم التطور ، ولكنها في نفس الوقت مشكلة الثقافة أم اللا ثقافة . من ناحية يخشى بلزاك المخاطر التي تلحقها الثورات الشعبية بالثقافة . ( وعلى هذه الارضية يقترب من الرؤى القلقة عند هـ. هاينه Henrich Heine ، رغم انه سياسيا أكثر يسارية ، ومن ناحية أخرى فان استنكاره للتهديم الثقافي في الرأسمالية هو عنصر أساسي في وصفه لفرنسا على أيامه ، وبوقوعه ، في فخ هذه التناقضات ، اضطر بلزاك حينئذ الى أمثلة Idéalisation الثقافة الارستقراطية الماضية . يقول انجلس : « عمله الضخم هو عبارة عن تأوهات دائمة على الخراب المحتتم للمجتمع الجيد » . ورغم ذلك فحيث يبحث بلزاك عن منفذ بوصفه مفكرا وسياسيا ، فانه انما يفعل ذلك في الاتجاه التالي : يحاول انقاذ الملكية الكبيرة كأساس لتلك الامكانيات المادية المعريضة ، ولتلك الاوقات من الفراغ الخلاق التي يعود اليها حسب رأيه انتاج الثقافة الفرنسية منذ العصور الوسطى وحتى الثورة الكبرى . ويمكن قراءة رسالة التمهيد المطولة للكاتب الملكي اميل بلوندي E. Blondel في ( الفلاحون ) لفهم وجهة النظر هذه بطريقة جيدة

ان الاسس النظرية لطوباوية بلزاك ، كما رأينا ، هي جد متناقضة ، ومهما كان اللاحاح الذي يخرج به بلزاك ، على خلاف عادته ، الواقع في هذه الروايات ، من الاطار النموذجي ، لخدمة اغراض تربوية ودعاوية ، فان الواقعي العظيم ، والمراقب النزيه ، يبرز رغم كل شيء في كل لحظة ويشدد ، من ثمة ، على التناقضات الموجودة أصلا ، يشدد بلزاك باستمرار ، وبالاخص في هذه الاعمال ، على أن الدين ، الكتلكة ، هي القاعدة الايديولوجية الوحيدة لخلاص المجتمع ، لكنه يعترف الآن بأن القاعدة الوحيدة التي يستطيع الاستناد اليها هي الرأسمالية ، مع كل ما يترتب عليها من نتائج ، فالصناعة لا يمكن أن تقوم الا على المزاخمة ، كما يفسر ذلك الدكتور « بناسيس » Bénassis ، بطل بلزاك الطوباوي في ( طبيب الريف ) ، وهو يستنتج من هذا القبول بالرأسمالية كل التبعات الايديولوجية : « الآن ، من أجل مساندة المجتمع ، لم يعد بحوزتنا من دعم سوى الانانية ، ان الافراد يؤمنون بأنفسهم ، ولا شك ان الرجل الذي سينقذنا من الغرق المحتم ، سوف يستخدم الفردانية لانقاذ الامة ، » الا انه بعد هذا الاثبات مباشرة يغارض جذريا ما بين الايمان والمصالح ، « بدل التحلي بالاعتقاد ، لدينا مصالح ، اذا كان كل لا يفكر الا في نفسه ولا يؤمن الا بنفسه ، كيف تودون العثور على الكثير من الحمية الاجتماعية ، اذا كان شرط هذه الفضيلة يتمثل في نكران الذات ؟ »

هذا التناقض الصارخ الذي يلوح بفضاعة عند الناطقين بمفاهيم بلزاك الطوباوية ، يتمظهر أيضا في مجمل تركيب هاتين الروايتين ، اذ من الذي يخضع هذه الطوباوية الى

الممارسة عند بلزاك ؟ لن يكون من المفاجيء في حد ذاته  
اذا ما تعلق الامر بشخصيات معزولة ، وموهوبة بفهم  
خاص . وفي الواقع نحن لا نزال نوجد في مرحلة الاشتراكية  
الطوباوية ويمكن ان نستلّم بلزاك بأن يحلم بمليونير  
متفهم تماما مثلما هو الحال بالنسبة لمعاصره الاكبر سنا  
شارل فوربيه ، على أن هناك اختلافا حاسما في كون طوباوية  
فوربيه الاشتراكية رأت النور في مرحلة كانت فيها الحركة  
المعمالية لا تزال في بداياتها ، في حين أن الاوهام الطوباوية  
من أجل انقاذ الرأسمالية عند بلزاك تخیّلت في مرحلة  
التطور العنيف للرأسمالية ، وأكثر من ذلك فقد صوّر بلزاك  
في مواضع أخرى أصحاب ملايين ، وكان مجبرا على ذلك  
بوصفه كاتباً . ومثل هذا التصوير يعدّ ذا دلالة قصوى  
فيما يتعلق بالطابع التناقضي في طوباوية بلزاك . وبطلا  
الروايتين ، الدكتور بناسيس وفيرونيك غريسلان ( كاهن  
القرية ) ، كلاهما تائب عن خطاياهما ، وكلاهما اقترف خطيئة  
فادحة في الحياة ، وكلاهما حطم من ثمة ، سعادته  
الشخصية ، كما ان كلاهما يعتبر ان حياته قد انتهت وان  
نشاطه هو بمثابة توبة دينية : على هذا الاساس وحده  
يتوصل الواقعي العظيم بلزاك الى تصوير شخصيات  
جاهزة الآن ، وجديرة بأن تنفخ الحياة في طوباويته .

وهذا التهيؤ لدى الشخصيات الرئيسية هو أصلا نقد  
ذاتي - لا شعوري - لحقيقة التصوّر ، ففي المجتمع  
الرأسمالي ، وحده الذي يتخلّى ، وحده الذي يهجر كل فكرة  
عن السعادة الشخصية ، قادر على خدمة المصلحة العامة  
بنزاهة وتفان : هوذا المضمون القصصي غير المفصح عنه  
في روايات بلزاك الطوباوية . وبلزاك ليس الوحيد من بين  
الاسماء الكبيرة في الازب البرجوازي خلال النصف الاول من



القرن التاسع عشر ، الذي أعطى مكانة لفكرة التخلي هذه ،  
وغوته نفسه ، في شيخوخته ، يعتبر التخلي أو نكران الذات  
بمثابة القانون الاساسي الحاسم للفعالية من أجل أناس  
متفوقين ، نبلاء ، في خدمة المجتمع ، وتحمل روايته  
العظيمة الاخيرة ، سنوات سفر فيلهلم مايستر ، عنوانا  
فرعيا هو : ناكرو الذات . الا ان بلزاك يذهب الى أبعد  
من ذلك في هذا النقد الذاتي غير المعلن لتصوراته  
الطوباوية ، في كاهن القرية ، يروي مهندس شاب ، وهو  
مساعد فيرونيك غرسلان ، كيف عايش ثورة تموز : « لم  
تعد هناك وطنية الا تحت الاقمصة القذرة ، أجاب  
جيرارد . هنا تكمن خسارة فرنسا . تموز هو الهزيمة  
الارادية لما هو تفوق في الاسم والثروة والموهبة » . الجماهير  
المتفانية أحرزت النصر على طبقات غنية وذكية ، يعد  
التفاني عندها كريها وسمجا . »

يخون بلزاك اذن ، في تصوره للحبكة الروائية ، ذلك  
اليقين اليائس بأن هذه اليوتوبيات موجهة ضد الغرائز  
الضرورية اقتصاديا لدى الطبقات القائدة ، وانها  
( اليوتوبيات ) لا تستطيع مطلقا ان تغدو نموذجية بالنسبة  
لنشاط هذه الطبقات . ان عدم الايمان بالواقع الاجتماعي  
هذا ، الذي يكمن في أساس أحلامه ، ينعكس في مجمل  
صياغة روايته . فالبطالان غير النموذجيين ومهنة كل منهما  
غير النموذجية يحتلان بقوة مركز الاثر الادبي ويخفيان في  
نفس الوقت وبطرق عدة ، القصد الحقيقي : وصف  
محاسن الملكية الكبيرة المسيطرة عقلاويا . وهذا الوصف  
بدوره يشي بتسرع في التنفيذ غير معتاد عند بلزاك ،  
وباهمال سريع ايضا لعدة تفاصيل ، واختيار لفصول  
معزولة وغير نموذجية لاضاعة الكل : ان بلزاك لا يقدم هنا

سيرة اجتماعية للعلاقات الاجتماعية المتبادلة بين الملكية الكبيرة والفلاحين والعمال الزراعيين ، وانما يعطي وصفا ، تكنولوجيا بحثا تقريبا ، للمحاسن الكبرى في مفاهيمه الاقتصادية ، الا ان هذه المحاسن تفرض نفسها في حيز فارغ ، الامر الذي يعد ، مرة أخرى ، مناقضا لعادات بلزاك الادبية . فليس هناك وصف للسكان الريفيين البتة ونحن نسمع حديثا عن البؤس العام قبل بداية التجارب ثم عن الخير العام والرضى العام بعد تحقق تلك التجارب كما ان النجاح التجاري للمشاريع يجري افتراض تحققه تلقائيا ولا يقدم الا بوصفه نتيجة حاصلة .

هذا الانحراف عند بلزاك بالنسبة لطريقته المعتادة في الابداع تبين الى أي حد كان هو ذاته غير معتقد في يوتوبياه ، رغم دفاعه عنها بالنتيجة ، خارج نتاجه الادبي ، طيلة حياته . في رواية ( الفلاحون ) فقط ، يمر بلزاك بعد تحضيرات طويلة الى وصف العلاقات الحية المتبادلة بين الطبقات في الريف ، وهو هنا يقدم لنا السكان الريفيين بطريقة نموذجية غنية ، لا بوصفهم موضوعات مجردة ، سلبية في تجارب طوباوية ، وانما بوصفهم أبطالهم في نفس الوقت نشطون وسلبيون . وفي حين يتناول بلزاك في ذروة نضجه الابداعي هذه المسألة بالوسائل التصويرية التي تعود اليه فعلا ، فانه ككاتب يثير نقدا بعيدا عن مفاهيمه التي دافع عنها طيلة حياته بوصفه مفكرا وسياسيا . ذلك انه يظل هنا متمسكا بثبات بوجهة نظر الدفاع عن الملكية الكبيرة ، فملكية « الكونت دي مونتكورني Conte de Montcornet الكبيرة الارستقراطية في «الايغ» «Les A'gues» هي في نظر بلزاك تراكم لثقافة قديمة وهي تراكم للثقافة الوحيدة الممكنة . ومن ثمة فان

الصراع من أجل وجود أو اختفاء تلك « القاعدة الثقافية » يشكل مركز الفعل ، الذي ينتهي بهزيمة كبرى للملكية الكبيرة ، بتقسيمها الى قطع فلاحية صغيرة ، وذلك مثل مرحلة من مراحل الثورة التي بدأت في ١٧٨٩ وكان عليها أن تنتهي ، حسب منظور بلزاك ، بدمار الثقافة .

وهذا المنظور يحدد الخاصة الغالبة المتشائمة *La dominante pessimiste* ، المأساوية والراثية في مجمل الرواية . لقد اراد بلزاك بالفعل ان يكتب بواسطة هذا العمل مأساة أو ( تراجيديا ) الملكية الارستقراطية الكبيرة ومن ثمة تراجيديا الثقافة ، وبسوداوية عميقة يروي بلزاك في خاتمة الرواية ان القصر القديم هدم ، وان المنتزه اختفى ، وانه لم يبق سوى سرادق صغير من اشراق الماضي . « كان البناء الوحيد الذي ظل قائما ، وكان يهيمن على المشهد الطبيعي ، أو بالاحرى ، على الثقافة الطفيفة التي عوّضت المشهد . وكان هذا البناء يشبه قصرا ، نظرا لبؤس البيوت المبنية حواليه على طريقة بنايات الفلاحين » . الا ان النزاهة الادبية عند الواقعي الكبير بلزاك تعبر عن نفسها حتى في هذه المرثية الختامية . وهو يعلن بحقد لا شك في أنه أرستقراطي : « كان الريف شبيها بورقة مساطر من القماش عند خياط » ، ولكنه يضيف : « لقد استولى الفلاح على الارض بوصفه منتصرا وفاتحا » . كانت سابقا مقسمة الى أكثر من ألف حصة ، وزاد عدد السكان ثلاثة أضعاف بين كونش Conches وبلنجي Blangy (١) . »

---

(١) منطقتان شمالي فرنسا (م) .

ويتناول بلزاك حينئذ إبراز مأساة الملكية الكبيرة  
الارستقراطية بكل غنى وسائله الادبية . ورغم وصفه  
للفلاحين المتلهفين للارض ، بكراهية سياسية كبيرة مثل  
ذلك أن « روبسبير ذي الرأس ، والعشرين مليون  
ذراع ٠٠٠ » ، فانه يتوصل باعتباره كاتباً واقعياً ، الى  
تصور موسع وذي نسب صحيحة للقوى المتصارعة في الريف  
مع أو ضد الملكية الكبيرة . ويعرض بوضوح هذا البرنامج  
العادل أدبياً في الرواية ذاتها : « زد على ذلك ، ينبغي  
على المؤرخ ألا ينسى أبداً بأن مهمته تتمثل في انصاف  
كل طرف : فالبائس والغني متساويان أمام قلمه ، وبالنسبة  
له فان للفلاح عظمة يؤسه كما أن للغني خسة تفاهاته ،  
وأخيراً ، فان للغني شهوات أما الفقير فليس له سوى  
حاجات ، فالفلاح اذن مضاعف الفقر ، وحتى اذا توجب  
سياسياً قمع اعتداءاته بدون شفقة فانه ، يظل مقدساً ،  
انسانياً ودينياً » .

ان الغنى والصواب في تصوّر بلزاك يلوحان فوراً في  
كونه منذ البداية لا يكشف عن أن الصراع من أجل الملكية  
الكبيرة الارستقراطية هو فقط صراع بين المالك الكبير  
والفلاحين ، ولكنه يبرز ثلاثة فرقاء متخاصمين :  
فالى جانب المالك الكبير والفلاحين نجد الرأسماليين  
المرابين Capitaliste Usuriers في الريف وفي المدن الصغيرة .  
والفرقاء الثلاثة مزودون بكل غنى النماذج المختلفة التي  
تشكل جزءاً منهم والتي تدعم هذا الصراع بوسائل  
اقتصادية وايدولوجية وسياسية ، الخ . وتمتد دائرة  
علاقات المالك الكبير مونتكورني Montcornet لتشمل الوزراء  
الباريسيين ، وولاة المقاطعات ، وأعلى دوائر العدالة ،  
ويتمتع طبعاً بدعم القوات المسلحة وبدعم



الكنيسة الايدولوجي ( رئيس الدير القس بروسات  
l'Abbé Brossette ) والصحافة الملكية ( بلوندي Blondet ) •

ويعرض بلزك ايضا ، بتنوع وغنى أكثر ، فريق أو  
معسكر الرأسمالي المرابي • فيبيّن من ناحية مرابي القرية  
الكولاك ، الذي ينهب الفلاحين بواسطة قروض صغيرة  
ويتركهم في حالة تبعية مدى الحياة ( ريغو Rigou ) ، ومن  
ناحية أخرى هنالك حليفه ، تاجر الخشب في المدينة الصغيرة ،  
مدير الاعمال السابق في « الايفغ » Les Aigues وهو  
غوبرتان Gaubertin • وحول هذين الوجهين يجمع بلزك  
اذن ، وبموهبة ابتكار واضحة ، كل نظام الفساد الريفي  
القائم على روابط القرابة • ف : غوبرتان وريغو يتصرفان  
تصرفا مطلقا من كل الادارة التابعة والحياة المالية في  
المقاطعة • وهما بتزويج ابنائهما وبناتهما وأقربائهما ،  
بطرق ذكية ، وبتوظيف أتباعهما بمهارة ، يخلقون شبكة  
من العلاقات تمكنهما من الحصول على كل ما يرغبان فيه  
من الادارة ذاتها كما تمكنهما من السيطرة على سوق  
المقاطعة • فمثلا ، لا يتوصل « مونتكروني » الى بيع خشب  
غاباته الا بموافقة تلك الزمرة ، وحتى عندما طرد  
« مونتكروني » غوبرتان من وظيفته الادارية بسبب  
الاختلاس ، كان لتلك الزمرة سلطة مكنتها من تعيين مدير  
اعمال آخر متحدر من صفوفها ، جاسوس وعميل  
لـ غوبرتان - ريغو • وهذه الزمرة تؤمن قاعدتها المادية  
بنهب الفلاحين وذلك بواسطة الرهون العقارية ، ومراقبة  
السوق والقروض الربوية الصغيرة وبخدمات صغيرة في  
العلاقات مع الادارة ( التسريح من الخدمة العسكرية ) الخ •  
وهذه السطوة هي من القوة بحيث ان آل غوبرتان - ريغو  
يستطيعون بكل هدوء احتقار علاقات « مونتكروني » الجيدة



ولكن البعيدة مع السلطات العليا في الادارة فيعلن ريغو :  
« أما بالنسبة لوزراء العدل ، فان تغييرهم يجري  
باستمرار ، بينما نحن نظل دائما هنا » ومن بين زمرتي  
المستغلين المتنافسين ، تعتبر زمرة الرأسماليين المرابين في  
المقاطعة هي الاقوى في ساحة المعترك الحالي . وبلازك  
ساخط بعمق على هذه الاوضاع لكنه يصف - كعادته دائما -  
العلاقة الحقة للقوى بواقعية متميزة ، موضحا في كل مكان  
هذه العلاقات والصراعات من أجل السلطة في تفاعلها  
الحقيقي .

الفريق الثالث ، الفلاحون ، هو في صراع ضد  
مجموعتي المستغلين . ولا شك ان حنين وتوق Nostalgie  
السياسي بلازك سيكون تحديدا في اقامة حلف بين الملكية  
الكبيرة وطبقة الفلاحين ضد الرأسمال الرئوي . الا ان  
عليه ان يوضح حسيا وبكل قوة الواقعية كيف ان الفلاحين  
مرغمون على التفاهم مع المرابين ، رغم كرههم لهذه  
الزمرة ، ومشاركتهم في قضية واحدة ضد الملكية الكبيرة .  
وهكذا فان صراع الفلاحين ضد بقايا الاستغلال الاقطاعي ،  
ومن أجل قطعة أرض خاصة ، يجعل منهم ذيولا وعمالا  
يذويين للرأسمالية الرئوية ، وتتحول تراجيديا اختفاء  
الملكية الكبيرة الارستقراطية بذلك ، الى تراجيديا القطع  
الارضية الصغيرة : فنرى كيف أن تحرير الفلاحين من  
الاستغلال الاقطاعي يلغى مأساويا بالاستغلال الرأسمالي .

ان المثلث المكون من أولئك الفرقاء والذي يصارع  
كل فريق فيه باقي الفريقين ، يقدم لنا قاعدة التأليف  
عند بلازك . كما ان ضرورة هذا الصراع المزدوج للفرقاء  
الثلاثة مع السيطرة الاقتصادية الضرورية في كل مرة لاحد

أطراف الصراع ، يعطي لهذا التأليف كل غناه وكل تنوعه ، والحركة تنوس بين القصر والخمارة الفلاحية ، بين مساكن الكولاك ومقهى المدينة الصغيرة ، الخ ، غير أن هذا الانتقال الدائم لمسرح الأحداث وللشخصيات الفاعلة تحديداً ، هو ما يسمح بعكس العوامل الجوهرية للصراع الطبقي في القرية الفرنسية ، بدقة وغنى .

وبلزاك ذاته يصطفّ بدون قيد أو شرط الى جانب النبلاء . الا ان الكاتب بلزاك يترك قوى كل المشاركين في الصراع تتطور تطورا حرا وكليا ، فعندما يعرض تبعية الفلاحين المطلقة بكل تشعباتها لريغو - غوبرتان وشركائهما ، وعندما يصف ، حاقداً ، رأس المال الرّبوي على أنه العدو القاتل لطبقة النبلاء ، وهذا الحقد - النابع من معين زائف ، هو خاطيء سياسيا - فانه يتوصل أدبيا الى عمق مأساة قطع الارض الفلاحية في الاربعينات .

وحسب تصورات بلزاك ، فإن ثورة ١٧٨٩ الفرنسية هي التي سببت كل هذه الاوجاع ، سواء فيما يتعلق بتفتيت الملكية الكبيرة أم بنمو رأس المال الذي يعتبره بلزاك - وهو أمر يبرر في تلك المرحلة وبالنسبة لفرنسا - على أنه رأسمال ربوي بخاصة ولادة الثروات البرجوازية خلال عاصفة الثورة الفرنسية بالاستيلاء على الممتلكات الوطنية ، بالمضاربة على الفضة المخفضة قيمتها ، بوضع النقص في السلع والجوع تحت رحمة الفائدة الربوية ، بتموينات تدليسية تقريبا للجيش ، الخ ، هي ذي بالنسبة لبلزاك مشكلة مركزية في تاريخ المجتمع الفرنسي . لننتذكر فقط الطريقة التي ولدت بها ثروة غوريو Goriot ، وروجي Rouget في ( معكثرة الميناه La Rabouilleuse ) ، ونوسنغن Nucingen الخ .

وهنا أيضا تحصل الوجهان المخوريان ، الكولاك  
المرابي «ريغو» ، وكذلك تاجر المدينة الصغيرة «غوبرتان»  
على ثروتيهما الكبيرتين يهني الفائدة من مثل تلك  
الامكانيات خلال الثورة والمرحلة النابليونية . وانما بسرد  
تكون ثروة « غوبرتان » خاصة يتوصل بلزك الى أن  
يتناول بوصف دقيق كيف ان الاحتيال المتأصل في المالك  
الكبير المنتمي الى طبقة النبلاء ، وهو احتيال يتم  
بدسائس مدير أعمال رأسمالي ، يتطور ليأخذ شكلا  
جديدا مضاربة اختلاسية وربوية ، وكيف ان خادم طبقة  
النبلاء هذا ، الذي يراكم أموالا ، ويحتال ويتملق بكل  
خسة ، يصبح مضاربا مستقلا وينتصر على النبلاء .  
ويصف بلزك فساد المغتنيين الجدد وثقافتهم الزائفة  
بسخرية مرة ، أو بالاحرى ، ولهذا السبب بالذات ، فهو  
يصفها بحقيقة صائبة . كما انه يصف في نفس الوقت  
ويحب فائق للحقيقة ، تلك العناصر الاقتصادية  
والاجتماعية الحقيقية التي تجعل انتصار أولئك المرابين  
على النبلاء من صنف « مونتكروني » أمرا لا مفر منه .

وكعادته دائما لا يصور بلزك هزيمة النبلاء فقط ،  
وانما في نفس الوقت الطابع الحتمي لهذه الهزيمة . أما  
رهان الصراع فهو التالي : هل سيحافظ « مونتكروني »  
على ملكيته الكبيرة ، أم أن المضاربة العنيفة على تجزئ  
الأراضي من قبل غوبرتان - ريغو هي التي سوف تنجح ؟  
ان نجاح هذين الأخيرين هو نجاح محتم لان الارستقراطية  
لا تتمنى سوى ابقاء ، واستهلاك ريعها بسلام ، في حين  
تجري مراكمة عنيفة لرأس المال في أوساط البرجوازية .  
من المأكد أن النهب الربوي للفلاحين هو الذي يشكل  
القاعدة الاقتصادية لهذا التراكم ، وهو يترجم بالاستدانة

المتزايدة من قبل قطع الارض الموجودة سابقا ( وضع  
« ريغو » ١٥٠٠٠٠ فرنك في مثل هذه الرهون العقارية )  
وبالمضاربة على الاستغلال المستقبلي للقطع التي ستنشأ  
من تقسيم ملكية « مونتكروني » ، وبالارتفاع الربوي  
بالضرورة للأسعار بالنسبة لقطع الارض الصغيرة ، الامر  
الذي يضع الفلاحين الصغار مباشرة تحت رحمة آل « ريغو -  
غوبرتان » .

وهكذا يجد الفلاحون أنفسهم بين نارين . ويفضل  
السياسي بلزاك جيدا أن يرى هذه المعركة بالطريقة  
التالية . الفلاحون يقعون في اغواء ديماغوجية ومؤامرات  
مجموعة « غوبرتان - ريغو » ، وهناك « بعض  
الفاستدين » داخل طبقة الفلاحين ( تونسارد Tonsard  
وفورشون Fourchon ) سيدفعانهم الى خوض هذه المعركة .  
لكن بلزاك في الحقيقة يبين كل دياكتيك تبعية الفلاحين  
الضرورية ازاء الرأسمال الربوي للكولاك الموجودين في  
المدينة الصغيرة ، يبين كيف أن الفلاحين ، رغم معارضتهم  
المليئة حقدا للمرابين ، انجروا ضرورة وبقوانين الاقتصاد ،  
الى تعهد اعمال نفس هؤلاء المرابين . ويصف بلزاك  
مثلا ، فلاحا حصل على قطعة أرض بـ « مساعدة »  
ريغو . « وبالفعل ، فان « كورتكويس » باشترائه لعقل  
« الباشلدي » ، اراد أن « يعبر » برجوازيا ، ولقد تهاهى  
بذلك . وكانت زوجته تسير وهي تجمع الزبل ! وكانت  
تستيقظ هي و « كورتكويس » قبل طلوع النهار فينكشان  
حديقتهما الغنية بالسماذ ، ويحصدان أنواعا من الحما ،  
دون التوصل الى دفع ثمن أي شيء كان ، سوى الفوائد  
المستحقة لـ « ريغو » من أجل ما تبقى من الثمن . . . ولقد



سمّد الرجل وأخصب الاربنتات (١) Arpents الثلاثة التي باعها له « ريفو » ، وبدأ البستان المجاور للبيت يعطي ثماره ، ورغم ذلك فقد كان يخشى أن تصادر ممتلكاته ٠٠١ وهذا الهم القارض كان يوشح وجه هذا الرجل القصير البدين ، الذي كان سابقا بشوشا ، بسمات الكآبة والبلاهة التي كانت تجعله شبيهها بمريض يمزقه سم أو داء مزمن . « هذه التبعية ازاء المرابي الذي تتشكل قاعدته الاقتصادية تحديدا بـ « تبعية » قطعة الارض وبرغبة الفلاح الذي لا يملك أرضا في أن يصبح مالكا ، «برجوازيا» ، تظهر ( هذه التبعية ) ايضا في سلسلة كاملة من أعمال دون أجر ، كان الفلاحون مرغمين على القيام بها لصالح مستغليهم . وكما كتب ماركس ، يصور بلزاك هنا « على نحو بارز ، كيف ان الفلاح الصغير ، حفاظا منه على عطف مرابييه ، ينفذ لهذا الاخير مجانا جميع أنواع الاشغال ، معتقدا انه بذلك لا يقدم له أي هبة ، بما أن عمله الشخصي لا يكلفه أية نفقة نقدية . وهكذا يصطاد المرابي من جهته عصفوريين بحجر واحد . فهو يوفر لنفسه النفقة النقدية للاجرة ويدفع بالفلاح أكثر فأكثر ، هذا الفلاح الذي يسحب عمله من حقله الخاص ويفلس تدريجيا ، في نسيج العنكبوت الربوي » .

وبالطبع يتولد على هذه القاعدة ، حقد عميق لدى الفلاحين ضد أولئك الذين ينهبونهم . الا أن هذا الحقد يظل عديم الفائدة ، ليس فقط بسبب التبعية الاقتصادية ، وانما ايضا بسبب جوع الفلاحين الى الارض ، وبسبب الاستغلال القمعي المباشر للملكية الكبيرة . وهكذا يصبح

---

(١) قياس فرنسي قديم للأرض (م) .



الفلاحون ، رغم حقدهم على الكولاك المرابين ، العمال  
اليدويين والحلفاء لهؤلاء الكولاك ضد الملكية الكبيرة .  
ويأتي بلزك بحوار فائق الهمية في هذا الصدد . « تعتقد  
اذن ان الايغ Les Aigues ستباع بالمفرق من أجل أنفك  
الشنيع ؟ أجاب فورشون . كيف ، منذ ثلاثين عاما والاب  
« ريغو » يمتص نخاع عظامك ، و « بعدك ما شفت » ان  
البرجوازيين سيكونون أفظع من السادة الاقطاعيين ؟  
الفلاح سيبقى دائما هو الفلاح ! الا تعتقد ! ( ولكنك لا تعرف  
شيئا في السياسة ! ) بان الحكومة لم تضع كل هذه الرسوم  
على الخمر الا لتأخذ منا « كيبوسنا Quibus » ثانية ،  
وتتركنا في البؤس ! البرجوازيون والحكومة ، شيء واحد .  
وماذا كان سيحصل لو كنا كلنا أغنياء ؟ هل سيحرثون  
أرضهم ويجنون حصادهم ؟ هم في حاجة الى أشقياء .  
لا بد بعد كل حساب من الصيد معهم ، أجاب  
« تونسارد » ، بما أنهم يريدون تقسيم الاراضي  
الكبيرة . . . وبعد ذلك سوف نتوجه ضد آل ريغو . ونظرا  
لنسبة القوى الطبقيية في فرنسا ، فان « تونسارد » على  
حق ، وينبغي لوجهة نظره أن تفرض نفسها في الواقع .

وبالتأكيد هناك بعض الفلاحين الذين يلوحون بأفكار  
ثورية : اعادة وتنفيذ جذري لتقسيم الاراضي كما فعلت  
ذلك ثورة ١٧٩٣ الفرنسية . ان ابن « تونسارد » نفسه  
يعبر عن مفاهيم ثورية مشابهة : « أقول بأنكم تلعبون  
لعبة البرجوازيين . بث الرعب في أهالي الايغ les Aigues  
للابقاء على حقوقكم ، حسنا ! انما ان يطردوا خارج البلد  
لبيع « الايغ » ، كما يريد برجوازيو الوادي ، فهذا ما  
يتعارض ومصلحنا . واذا ما انتم ساعدتم على توزيع  
الاراضي الكبيرة ، فمن أين سنحصل على ممتلكات لبيعها

في الثورة المقبلة ؟... حينئذ سوف تحصلون على الارض مقابل لا شيء ، كما حصل عليها « ريغو » ، أما اذا وضعتموها تحت تصرف البرجوازيين ، فان البرجوازيين سوف لن يتركوها لكم سوى منهكة ومرتفعة الثمن ، وسوف تعملون من أجلهم ، مثل جميع أولئك الذين يعملون من أجل « ريغو » )

ان مأساة هؤلاء الفلاحين تكمن في كون بورجوازية ١٧٨٩ الثورية سبق لها وان تمخضت عن زمرة غوبرتان - ريغو ، في حين لم تكن البروليتاريا متطورة بما يكفي كي تتصرف بطريقة ثورية في تحالف مع الفلاحين ، وهذه العزلة الاجتماعية للفلاح وهو في حالة تمرد ، تعكس نفسها في البلبلة والتعصب كما في تكتيك التأجيل ، الجذري ظاهريا ، لفاهيمه ، وخلال هذه المرحلة أرغمت الحركة الواقعية للقوى الاقتصادية ، الفلاحين على القيام بأعمال « ريغو » ، حتى ولو كان ذلك مع صرير الاسنان ومع حقد كبير ، والنتائج السياسية الأكثر تنوعا ، لهذا الوضع الاقتصادي ، تجعل من « ريغو » ، « الذي كان الفلاحون يكرهونه بسبب دسائسه الربوية » ، ممثلا « مصالحهم السياسية والمالية » ، وبالنسبة له ، كما بالنسبة لعدة صيارفة في باريس ، فان السياسة غطت العديد من الاختلاسات الشنيعة بـ « الأرجوان الشعبي » ، كما انه الممثل الاقتصادي والسياسي لجوع الفلاحين الى الارض ، واثناء ذلك « نخمّن لماذا كان المرابي ، الحذر دائما ، لا يمر البتة ، من هنا ، ليلا ... حيث لا يوجد مكان أفضل منه للانتقام أو للاغتيال ... »

الا ان المأساة هي دائما في تقابل ضرورتين ، وبالنسبة

للفلاحين. فان قطعة الارض المأخوذة من « ريغو » ، مع تبعاتها الثقيلة ، كان لا بد أن تبدو أفضل من « لا قطعة أرض بالمرّة » والعمل الزراعي فقط في ممتلكات « مونتكرني » . وكما كان بلزاك يحاول اقناع نفسه بأن الفلاحين انما كانوا « مشحونين » فقط ، ضد الملكية الكبيرة ، فانه كان يرغب ايضا في افتراض ان علاقة بطرياركية « خيرة » بين الملكية الكبيرة والفلاحين هي علاقة ممكنة . كيف تظهر الحقيقة في الحالة الاولى ، ذلك ما بيناه سابقا . أما بالنسبة للتوهم الثاني ، فان بلزاك يحطمه أيضا بدون رحمة . من المؤكد أنه يثبت ذات مرة بأن الكونتيسة دي مونتكرني - بخاصة ، أصبحت « محسنة » المنطقة ، الا انه - وهذا يعتبر دائما عند بلزاك بمثابة علامة احساس بالخطأ وقلّة ايمان باثباتاته - لا يبين فيما يتمثل هذا « الاخسان » . وفي حوار مع القس « بروسيت » يلفت فيه الاخير نظر الكونتيسة الى واجبات الاغنياء ازاء الفقراء ، « . . . أجابت الكونتيسة بحسم : سنرى ! ومن من الاغنياء ، يمكن أن يعد صاحب وعود كافية حتى يتمكنوا من التخلص من اللجوء الى أموالهم ، ومن الذي سوف يضمن لهم فيما بعد عدم التحرك أمام المصائب بحجة أنها وقعت » .

وهذا القس « بروسيت » يدافع ، مثل القساوسة في روايات بلزاك الطوباوية ، عن « مسيحية اجتماعية » قريبة من مسيحية لاميني Lamennais ( ١ ) . أما هنا وحيث

---

( ١ ) كاتب فرنسي ( ١٧٨٢ - ١٨٥٤ ) كان من دعاة الحرية الدينية وبعد طرده من سلك الرهبانية سنة ١٨٣٢ اعتنق مذهباً انسانوياً ذا نزعة اشتراكية - صوفية . أهم آثاره : ( بحث حول اللامبالاة في الدين - و - كلمات مؤمن ) ( م ) .

لا يبشر بلزак فقط وانما يعبرز ، فان القس يعي ايضا بأن  
هذه الايديولوجيا هي بدون أمل « ستكون مادية «بلتزار»  
اذن رمزا أبديا لآخر أيام ملة ، أو ليفارشية ، الآخر أيام  
هيمنة ٠٠٠١ حدثت نفسه عندما كان على مقربة عشر  
خطوات ، يا الهي ا اذا كانت ارادتك المقدسة هي في اطلاق  
جماح الفقراء مثل السيل لتغيير المجتمعات ، فأنا أفهم  
لماذا أعميت الاغنياء ٠٠٠١ »

كيف يظهر « احسان » الملاكين الكبار ، هذا ما يبيئنه  
بلزак بواسطة بعض الامثلة ، ذات يسوم حققت مالكة  
الحقل القديمة وهي ممثلة شهيرة في تلك المرحلة الذهبية  
ابان النظام القديم الذي مدحه بلزак ، حققت صلاة أحد  
الفلاحين ، « هذه الأنسة الطيبة ، المعتادة على صنع  
سعداء ، أعطته مساحة « أربنت » من الكرم تجاه باب  
« بلنجي » ، مقابل مائة يوم خدمة » ثم ان السياسي  
بلزак يضيف « » بصرف النظر عن اللطف المتناهي ! «  
الا أنه يبين في نفس الوقت ماذا يفكر الفلاح « المنعم  
عليه » بصدد هذا اللطف : « قسما لقد اشتريتها ودفعت  
ثمناها غاليا ، وهل اعطانا البرجوازيون أي شيء قط ؟  
وهل هي قليلة مائة يوم ؟ انها تكلفني ثلاثمائة فرنك ،  
وكلها ، ، حصى ! » ويلخص بلزак المحاوره كالتالي :  
« كان ذلك رأي الجميع »

غير أن « مونتكروني » ليس ارسبقراطيا من النمط  
القديم العادي ، فقد كان جنرالا لذي نابليون وشارك في  
نهب أوروبا المنظم بقوات الامبراطور ، فهو خبير اذن  
في مثل هذه الاعمال ، ان بلزак يلح خاصة على هذه الصفة  
عندما يروي الخصومة ، بين « مونتكروني » و « غوبرتان » ،



التي تنتهي بطرد مدير الاعمال اللئيم .» « والحال ان الامبراطور سمح في الماضي ، بحسابات دقيقة ، لمونتكرني ان يكون في « بوميرانيا » مثلما كان « غوبرتان » في « الايغ » فالجنرال اذن كان ماهرا في حشر نفسه اداريا .» وفي هذا الموضع لا يبين بلزاك فقط القرابة العميقة - الرأسمالية - بين « غوبرتان » و « مونتكرني » ، ولا يبين فقط ان « غوبرتان » و « مونتكرني » يمثلان قسمين لرأسمال واحد ، وان صراعهما هو مواجهة من اجل تقاسم فائض القيمة المنهوب من الفلاحين ، وانما يبين أيضا الطابع الرأسمالي لادارة الارض من قبل « مونتكرني » ، ( وانه لتهكم عميق بشكل خاص من الواقعي الكبير بلزاك ، أن تحصل اجراءات الاضطهاد الرأسمالي تلك ، على الموافقة التامة للقبس « بروسيت » )

ان الامر يتعلق هنا بصراع « مونتكرني » ضد « الحقوق القديمة المعتادة للفقراء » - ( ماركس ) ، ضد حق جمع الخشب من الغابة وحق التقاط السنبل بعد الحصاد ، ان القضاء على هذه الحقوق القديمة المعتادة يعد نتيجة ضرورية لرسملة الملكية الكبيرة ، قبل صدور ( الفلاحون ) بنسنوات ، خاض ماركس الشاب في الـ (1) Rheinische Zeitung معركة عنيفة ضد تبني مجلس الدييت في منطقة رينانيا لقانون حول سرقة الخشب ، وهو قانون كان بذوره من أجل القضاء على هذه الحقوق القديمة المعتادة . وفي هذه المسألة يقف بلزاك بعزم الى جانب « مونتكرني » . ولكي يدافع على حقوق « مونتكرني » فانه يورد بعض الحالات التي قطع فيها الخشب أخضر

---

(1) الجريدة الرينانية التي ساهم فيها ماركس بالكتابة (م) .



وأتلفت فيها الاشجار قصدا • ولكن من الواضح ان الامر لا يتعلق في هذه المعركة بالانساعة في استعمال الحقوق القديمة ذاتها • فالقرار المتعلق بعدم السماح بالتقاط السنبل الا للفلاحين القادرين على اثبات فقرهم بافادة ادارية ، والقرار باتخاذ كل الاجراءات لجعل التقاط السنبل منعذما الى اقصى حد ممكن ، كل ذلك يبين ان لـ « مونتكرني » ، مع التدريبات التي حصل عليها في « بوميرانيا » ، عزمًا صارمًا للقضاء على مثل تلك الآثار الاقطاعية • والفلاحون التابعون لارضه يجدون أنفسهم اذن في وضع « يجمع بين اقصى اشكال المجتمعات البدائية وبين كل الام وبؤس البلدان المتقدمة » (ماركس) ، انهم مدفوعون الى اليأس وهذا اليأس سوف ينفجر في أعمال يائسة ارهابية تؤدي في نهاية الامر الى انتصار مضاربة « ريفو » على قطع الارض •

وهكذا صور بلزاك بطريقة متقنة مأساة قطع الارض ، واصفا ما صاغه ماركس نظريا في ١٨ برومير باعتباره جوهر تطور قطع الارض بعد الثورة الفرنسية • « ولكن ، خلال القرن التاسع عشر احتل مرابي المدينة مكان الاقطاعيين واستولى الراهن العقاري على الاتاوة الاقطاعية على الارض ، وعوض الرأسمال البرجوازي ، الملكية العقارية الارستقراطية • » وفيما بعد يجسد انجلس هذا الوضع المأساوي العام للفلاحين ابان زرع وتطويرو الادارة الرأسمالية للمجتمع • فيكتب : « أشهرتها ( الحروب ) برجوازية المدن وأحرز النصر فيها الفلاحون المتوسطون (Yeomanry) في المناطق الريفية • انه لوضع مثير : في الثورات البرجوازية الثلاث الكبيرة • قدّم الفلاحون الجيش الذي سوف يحرز النصر ، والطبقة الفلاحية هي الطبقة التي ، بعد النصر ، سوف تعاني

أكثر ، من العواقب الاقتصادية للنصر . وهكذا فان طبقة  
الفلاحين المتوسطين الانكليز أبيدت اذا صح التعبير ، مائة  
عام بعد كرومويل . »

وبالطبع لا يمكن ان تكون للملكي الارستقراطي بلزاك  
اية فكرة دقيقة عن هذا « البروسينسيس » ، غير ان بعض  
الشخصيات لها شعور مبهم يعكس واقع الحال نفسه ،  
و « بروسينسيس » تطور طبقة الفلاحين ذاتها ، وان كان  
ذلك بطريقة جد مشوشة . يعلن « فورشون » العجوز :  
« لقد رأيت الزمن القديم وها انذا أرى الجديد ، يا عزيزي  
السيد العالم ، اجاب « فورشون » ، لقد تغير الشعار هذا  
صحيح ، لكن الخمر هي ذاتها دائما ، وما اليوم سوى الاخ  
الاصغر للبارحة . اذهب ! واكتب هذا في صحيفتك !  
( يتحدث مع الصحافي « بلوندي » ، ج . ل . ) وهل تم  
عتقنا ؟ اننا ما زلنا ننتمي دائما الى نفس القرية ، أما  
السيد فانه لا يزال هنا دوما ، انني أسميه العمل .  
والمعزقة هي الشيء الوحيد الذي لم يفارق أيدينا . سواء  
من أجل السيد أم من أجل الضريبة التي تأخذ منا كل  
جهودنا ، لا بد دائما من اتفاق حياتنا عرقا ... »

لقد تعرضنا انفا الى اليوتوبيا « التوريّة » عند  
بلزاك ، وهي يوتوبيا يفكر بواسطتها انه يمكن الهروب  
من عواقب الثورة الفرنسية الوخيمة . وبلزاك باعتباره  
مصورا لتطور المجتمع الفرنسي في المرحلة الممتدة من  
١٧٨٩ الى ١٨٤٨ له رؤية أعمق للأشياء . فهو يوضح مرارا  
الطابع الحتمي لرسملة فرنسا ورسملة شاملة منطلقا في  
ذلك من هذا التطور . فهو يقول مثلا على لسان القس  
« بروسيت » : « تاريخيا ، لا يزال الفلاحون في غداة

مرحلة العاميات ، لقد ظلت هزيمتهم مرسومة في ذاكرتهم .  
وهم لم يعودوا يذكرون الحدث لأنه انتقل الى حالة فكرة  
غريزية . هذه الفكرة هي في الدم الفلاحي مثلما كانت  
فكرة التفوق قديما في الدم النبيل . لقد كانت ثورة ١٧٨٩  
بمثابة انتقام المهزومين ، ووضع الفلاحون أقدامهم في  
الارض التي منعها القانون الاقطاعي منذ ألف ومائتي  
سنة ، ومن هنا حبهم للارض التي يتقاسمونها فيما بينهم  
الى حد قطع الثلم الواحد الى حصتين « » ويرى بلزاك  
بكل وضوح ان شعبية نابليون التي كانت في تلك المرحلة ،  
كاملة - وبالأحرى متنامية - عند الجماهير الفلاحية ، انما  
تأتي من كون نابليون أتمّ وضمن تقسيم الاراضي بواسطة  
الثورة الفرنسية . ويواصل القس « بروسيت » أفكاره  
هكذا : « في انظار الشعب ، لا يزال نابليون ، المتوحد مع  
الشعب باستمرار وذلك بمليون جندي من جنوده ، هو  
الملك الطالع من أحضان الثورة ، والرجل الذي يضمن  
للشعب امتلاك الخيرات العامة ، لقد نفع تقديسه في هذه  
الفكرة « » وربما كان المشهد الوحيد والحي بحق في  
الرواية الطوباوية « طبيب الريف » ، هو ذلك الذي يبين  
فيه بلزاك هذا الارتباط العميق للفلاحين بشخصية نابليون  
الذي خدموه سابقا كجنود ، ذلك أن أفكار نابليون  
السياسية ، والتي حرّفتها الامبراطورية الثانية فيما بعد  
تحريفا بائسا ، هي « أفكار قطع الارض الحديثة العهد ،  
وغير المتطورة » ( ماركس ) .

غير أن فهم المؤرخ والكاتب بلزاك يتجاوز ذكاء  
المرحلة النابليونية . ورغم نفوره الملكي من الثورة ، فقد  
كان بلزاك يميز باستمرار الازدهار الانساني والاخلاقي  
الذي أحدثته الثورة في المجتمع الفرنسي . وحتى في الرواية

التي كتبها في شبابه « الشوانيون » (١) Les Chouans، من المثير أن نسجل تلك العظمة البسيطة والانسانية وتلك البطولة التي ينسبها بلزاك الى ضباطه وجنوده الجمهوريين ، ومنذئذ لم توجد عمليا أية رواية لا تصوّر ممثلي الافكار الجمهورية على أنهم نماذج للاستقامة الخلقية والنقاء والعزم الانسانيين . (٢) لنتذكر « بيلرو » في قيصر بيروتو (César Biratteau) ، وهذا التصوير للجمهوري الشريف الشجاع يبلغ ذروته مع شخصية « ميشال كرستيان » ، وهو أحد الابطال الضحايا في انتفاضة كلواتر، سان - ميري Cloître Saint-Merry ، والشيء المميز حقا هو أن يكون بلزاك قد أحس كما لو أن شخصية روايته لم تكن كافية ، وغير مناسبة لعظمة النموذج . ففي نقده لرواية ستندال «ديند بارم» La Chartreuse de Parme ، يثني بلزاك على شخصية الناصر الجمهوري « فيرانتى بالا » Ferrante Palla بعبارات حارة ، ويشير الى ان ستندال أراد أن يقدم بذلك نموذجا للانسان الذي كشفه هو نفسه في « ميشال كرستيان » ، والذي تجاوزه فيه ستندال تجاوزا كبيرا في مجال تصوير العظمة .

وفي الرواية التي نحن بصددھا (١) يظهر هذا النمط من الناس ايضا ، في شخصية الشيخ نيزرون Niseron أحد الرواد الشرفاء والشجعان أثناء الثورة ، الذي الى جانب كونه لم يفتن خلال هذه المرحلة ، تخلص بكل عزم عن كل

---

(١) نسبة الى Jean Chouan الذي قاد سنة ١٧٩٣ ثورة انطلقت من منطقة الماين غربي فرنسا وامتدت الى منطقتي نورماندي وبروتانيه (م) .  
(٢) « الفلاحون » (م) .



الفوائد التي تعود اليه قانونيا ، وظل يعيش الآن في فاقة يتحملها باستقامة وشجاعة . لا شك ان بلزاك هنا ، يعرض في ذات الوقت غياب منظور التقليد اليعقوبي في فرنسا التي تتطور فيها الرأسمالية : « نيزرون » يمقت الاغنياء ، لهذا فان الفلاحين يعدونه من بين أنصارهم ، يمقت الرأسمالية التي أخذت تنزرع أكثر فأكثر مع نزوعها ، الخالي من الذمة ، الى الربح ، والذي لولاه لكان قادرا على ايجاد منفذ ما ، من الوضع الذي يبدو له وضعاً يائساً .

انه لمن المهم ملاحظة العمق والاحكام الذين يرى بهما بلزاك العواقب الانسانية لتطور فرنسا الرأسمالي ، بدءاً بالتوجهات الاساسية لهذا التطور الى أدق التفردات - وذلك من غير مساس بموقفه الرجعي ، الخاطيء سياسيا ، ازاء هذه التوجهات ذاتها . وهكذا فهو يصور الجمهوري اليعقوبي انطلاقاً من الثورة الفرنسية وأخذاً بعين الاعتبار التغييرات التي حصلت ، ولكن دون رؤية كيف ان هذه « اليعقوبية » ، شأنها شأن كل المثل القديمة ، هي وثيقة الصلة برقعة الارض المستقلة ، في تحليله للملكية المجزأة يلاحظ ماركس أنها تشكل « القاعدة الاقتصادية للمجتمع في أفضل المراحل القديمة الكلاسيكية » ، اذن في تلك المراحل التي اتخذ منها « روسو » واليعاقبة نموذجاً ايديولوجياً . ومن المؤكد أن ماركس يرى بوضوح أكبر ، الفرق بين الديمقراطية القديمة للمدينة وبين الحلم باحيائها ، وهو وهم اليعاقبة البطولي ، وفي أعماله التاريخية ، حول ثورة ١٨٤٨ الفرنسية وفيما بعد في رأس المال ، يحلل بنظرة مسهبة كل الاسباب التي حكمت على الملكية المجزأة بأن تكون في حضي الرأسمالية بمثابة



عبودية اضطهاد وذلك بسبب المرابين والضرائب ،  
الاسباب التي ترغم الفلاح على أن يكون تاجرا وصناعيا  
» بدون الشروط التي يستطيع فيها تحويل انتاجه الى  
سلعة « فمضار نمط الانتاج الرأسمالي ، مع تبعية  
المنتج فيه ازاء سعر انتاجه ، تنضم اذن هنا الى المضار  
الناتجة عن التطور غير المكتمل لنمط الانتاج الرأسمالي «  
وبالانطلاق من هذه العناصر الاساسية يبين ماركس الوضع  
المتناقض بالضرورة خلال النصف الاول من القرن ، يوضح  
كيف تمكن هذا اليأس والاوهام الضرورية التي ينشئها ،  
من توفير القاعدة الاجتماعية لنظام نابليون الثالث .

ان بلزاك لا يرى هذا الديالكتيك في التطور الموضوعي  
للاقتصاد « وباعتباره ممجدا ملكيا للملكية الكبيرة  
الارستقراطية فمن المستحيل عليه ان يراه « ولكن ،  
باعتباره ملاحظا صارما لتاريخ المجتمع الفرنسي ، فانه  
يرى جانبا كبيرا من الحركات الاجتماعية والاتجاهات  
الاجتماعية للتطور التي يحدثها هذا الجدل الاقتصادي  
لقطعة الارض « وعظمته تكمن تحديدا في كونه - من دون  
مساس بموقفه المحدد سياسيا وفلسفيا - يلاحظ ويصور ،  
بدون أن يتعرض رأيه للفساد ، كل التناقضات التي  
تنكشف « طبعا يرى في هذه التناقضات نهاية للعالم ،  
نهاية الثقافة والحضارة « الا انه يرى ويرسم هذه  
التناقضات رغم كل شيء ويتوصل على هذا الطريق الى  
توقعات طويلة الامد « لقد أبرز ، رغم ارادته ، المأساة  
الاقتصادية لرقعة الارض ، وأبرز كذلك وجسدا في ذات  
الوقت وعبر شخصيات حية ، الاسس الاجتماعية التي  
أدت بالضرورة الى التشويه اليعقوبي الهزيل في ١٨٤٨ ،

الى كاريكاتور المرحلة النابليونية ابان الامبراطورية  
الثانية Le Second Empire •

ان الرؤيا المتعلقة بنهاية للعالم ، بنهاية للثقافة ،  
هي دائما الشكل الموسع مثاليا للحدس المتعلق بنهاية  
طبقة • ان بلزاك ينشبد باستمرار مرثاة غروب  
الارستقراطية الفرنسية • وحتى في هذه الرواية (الفلاحون)  
فان الشكل الرثائي يحدد الصياغة • يبدأ بلزاك بوصف  
حماسي لـ « بلوندي » حيث يمدح هذا الاخير الكمال الفني  
لقصر « الايغ » • ويختتم بتأمل كئيب حول اختفاء هذا  
الرونق بعد تجزئة الاراضي • غير ان كآبة هذه الخاتمة  
تذهب الى ابعد من ذلك • فالصحافي الملكي « بلوندي »  
الذي ، يقيم في بداية الرواية في القصر عشيقا للكونتيسة  
مونتكروني ( وهي على خلاف زوجها تنحدر من عائلة  
ارستقراطية قديمة جدا ) ، يفشل في جميع طموحاته ،  
يغدو محطما ماديا ومعنويا ، ويفكر في الانتحار في الوقت  
الذي يسمح فيه موت الجنرال مونتكروني بالزواج من  
الكونتيسة التي غدت أرملة •

وغرق « بلوندي » هذا يستوجب الوقوف عنده أكثر ،  
اذ ان هذه الشخصية ، باعتبارها تمثل مفاهيم بلزاك ،  
تلعب في الكوميديا البشرية La Comédie Humaine دورا هاما  
جدا وايجابيا • وهذا الوجه الايجابي لا تتجاوزه سوى  
الصورة الذاتية الادبية الاخرى لبلزاك في شخصية ( دانييل  
دارتيز ) • وكون بلزاك عمد الى توضيح فشل هذه  
الشخصية ، فان ذلك يعد ، وفي صياغة راقية ، دلالة عميقة  
على اليأس الذي كان بلزاك يرى به شرعيته الملكية  
نفسها • مرة أخرى تبدو الاصلة الحاسمة التي يرى بها

بلزاك ويصوّر ليس فقط الانهيار ، بل أيضا الوجه البائس  
لاشكال هذا الانهيار ، أصالة مميزة لبزاك . وفي حين  
يسقط الجمهوري « ميشال كرستيان » ببطولة في  
المتاريس ، فان « بلوندي » يجد خلاصة في حياة بطالة  
طفيلية مقنعة بمنصب وال حصل عليه على سبيل  
الحماية . وهذه الطفيلية تجد تعبيرها الساخر في آخر  
كلمات الرواية . عند رؤيته لقطع الارض المجرأة ، التي  
صارت تحتل مكان القصر المختفي ، يدلي « بلوندي »  
ببعض الافكار الملكية الموجهة ضد « روسو » ، حول مصير  
النظام الملكي . « أنت تحبني ، أنت بجانبني ، أجد  
الحاضر جميلا ، ولا أكرث البتة بمستقبل في منتهى  
البعد » ، أجابته زوجته . « فليعيش الحاضر وأنا بقربك »  
قال العاشق « بلوندي » بابتهاج ، وليذهب المستقبل  
الى الشيطان . »

ان عظمة التصوير الفني عند بلزاك ، كما يقول  
ماركس ، على « الفهم العميق للوضع الفعلي » أي وضع  
التطور الرأسمالي في فرنسا . لقد بينا ذلك العمق الذي  
يرسم له بلزاك السمات النوعية للفرقاء الثلاثة المتصارعين  
وذلك العمق الذي يكشف به خاصيات تطور كل طبقة منذ  
ثورة ١٧٨٩ . الا ان هذه الاثباتات تظل ناقصة اذا لم  
نعتبر الوجه الآخر لجذلية تطور الطبقات ، أي : وحدة  
هذا التطور منذ الثورة الفرنسية ، أو ، بالادق ، منذ بروز  
الطبقة البرجوازية في فرنسا ، منذ بداية الصراع بين  
الاقطاعية والملكية المطلقة والفهم العميق لوحدة هذا التطور  
يعطي قاعدة العظمة في تصورات الكوميديا البشرية .  
فبلزاك يرى الثورة ونابليون وعودة الملكية وموناركية  
تموز ( يوليو ) على انها مجرد مراحل في البروسيسيس

الكبير الذي هو في نفس الوقت متناقض وموحد ، لرسملة فرنسا ، مع ما خالطه من ضرورة وهول محتمين .

ان نقطة انطلاق بلزاك الايديولوجية والسياسية ، اي افول النبالة ، ليست سوى عنصر في هذا البروسييس المتكامل ، ورغم موقفه الى جانب طبقة النبلاء ، فإنه يميز الطابع المحتم لهذا الافول ، والتقهقر الداخلي لطبقة النبلاء في هذا البروسييس . ويتتبع بلزاك في دراسات تاريخية خاصة ، التمهيد لهذا الانهيار ، ويتحقق من تحول النبالة الاقطاعية الى نبالة بلاط Noblesse de Cour ، والى طبقة طفيلية تقل ضرورة وظيفتها الاجتماعية أكثر فأكثر ، وذلك كدليل اجتماعي على انهيارها .

وترسم الثورة الفرنسية والرأسمالية التي تأخذ من هذه الثورة حرية مجراها ، حذود هذا التطور . ويرى الممثلون الاذكياء للنبالة ان هذا الانهيار هو ذو اتجاه واحد ، في خاتمة رواية حكومة الاقدمين «Le Cabinet des antiques» نعلن دوق « موفرينوز » وهي شخصية وقحة ومنحلة لكنها نافذة البصر ، لمثلي افكار نبيلة قديمة : « وهل أنتم مجانين ، هنا ؟ » تريدون اذن البقاء في القرن الخامس عشر في حين اننا في القرن التاسع عشر ؟ يا صغاري الاعزاء لم تعد هناك نبالة ، لم تعد هناك سوى الارستقراطية . » وبلزاك يبرز عنصر الوحدة التاريخية لبروسييس التطور الرأسمالي في كل طبقات المجتمع الفرنسي . وكما انه يبين الاختلافات النوعية بين التجار وصناعيي المانفكتورة في مرحلة ما قبل الثورة وفي مرحلة ازدياد نمو الرأسمالية ابان عودة الملكية وموناركية تموز ( عبر نماذج مثل راغون ، بيروتو ، بابينو ، كريفل ،



الخ ( ٠ ) ، فانه يلجأ الى نفس التحليل بالنسبة لكل الطبقات الاجتماعية . ويوضح بلزاك في كل موضع كيف تفرض نفسها آلية الرأسمالية ، و « السيادة الحيوانية الثقافية » للرأسمالية ، ومفهوم « الانسان ذئب الانسان » الرأسمالي . وهنا يبدو بلزاك فظاً شأنه شأن «ريكاردو» ، وبالنسبة له ايضا « تكمن الفظاظة في الشيء ، لا في المفردات التي تشير الى الشيء » ( ماركس ) .

وبفضل هذا الفهم الموحد لبروسييس التطور الرأسمالي ، يظهر بلزاك القوى الاجتماعية الاساسية في عملية التطور التاريخي والاسس الاقتصادية لهذا التطور . الا انه لا يفعل ذلك أبداً بطريقة مباشرة ، فالقوى الاجتماعية لا تظهر أبداً عند بلزاك بوصفها مسوخوا رومنطيقية وغير واقعية ، أو بوصفها رموزاً فوق - بشرية كما سوف يصورها زولا . ان بلزاك ، وبعكس ذلك ، يفكك كل مؤسسة اجتماعية الى شبكة من المصالح الشخصية المتصارعة ومن التعارضات الملموسة بين الشخصيات وفي الحبيكات ، الخ . عند بلزاك مثلاً لا يجري مطلقاً تقديم السلطة القضائية والمحاكم ، على أنها مؤسسة فوق المجتمع ومستقلة عنه . والمحاكم التي يشير اليها بلزاك هي دائماً متكونة من قضاة يصف لنا بدقة منبتهم الاجتماعي والمنظورات المتعلقة بمهنتهم . ومن هنا فان كل شخصية مشاركة في حكم من الاحكام هي مشاركة في صراعات المصالح الحقيقية التي تحف بالقضية ، وكل موقف يتخذه أعضاء المحكمة هو موقف يرتبط بموقفهم الشخصي في هذه الشبكة من الصراعات المصلحية . ( لنذكر الحبيكات القضائية في رواية ) ( عظمة الغانيات وبؤسهن Splendeurs et misères des courtisanes



أو في حكومة الاقدمين (Le Cabinet des Antiques) على هذه القاعدة فقط يبرز بلزاك بطريقة تشكيلية نشاط القوى الاجتماعية الكبرى . ذلك ان كل شخصية تشارك في مثل هذا الصراع بين المصالح تعتبر وهي تدافع عن مصالحها الشخصية ، ممثلة لطبقة محددة ، وفي مصالحها الشخصية ، وبشكل متلازم معها ، يجري التعبير عن الاساس الاجتماعي ، والاساس الطبقي لهذه المصالح . ان بلزاك بتجريده للمؤسسات الاجتماعية من موضوعيتها الظاهرية ، وبتظاهره انه يرجعها الى علاقات شخصية ، انما يعبر بدقة عما فيها من موضوعية فعلية وضرورة اجتماعية حقيقية : ان الوظيفة Fonction تبدو على انها دعامة المصالح الطبقية ورافعتها . فقاعدة الواقعية البلزاكية هي الكشف المستمر للواقع الاجتماعي بوصفه اساس الوعي الاجتماعي عند كل فرد ، ويتم ذلك تحديدا في ( وعبر ) هذه التناقضات التي تلوح بالضرورة ما بين الواقع والوعي الاجتماعيين لدى مختلف الطبقات . لذلك يعلن بلزاك على حق في رواية « الفلاحون » : « قل لي ماذا تملك ، أقل لك ماذا تفكر » .

هذه الواقعية العميقة عند بلزاك تحدد طريقته في الكتابة حتى فيما يتعلق بالتفاصيل . ولا يمكننا أن نبين هنا سوى بعض النقاط الاساسية . ان بلزاك ، علاوة على ذلك ، يتجاوز باستمرار حدود المذهب الطبيعي الضيق والفوتو غرافي ، وهو في المسائل الجوهرية عميق الصديق دائما ، أي انه لا يرغم شخصياته على ان تقول أو تفكر ، على ان تحس أو تفعل شيئا لا ينتج بالضرورة عن طبيعتها الاجتماعية ، ولا يكون في اتفاق كامل مع هذه الطبيعة الاجتماعية سواء فيما يتعلق بالتحديدات المجردة أم

بالتحديدات النوعية الخاصة • لكنه في التعبير عن هذا الفكر أو هذه المشاعر بمضمونها الدقيق ، لا يقيد نفسه بحدود الامكانيات التعبيرية المتوسطة لدى اناس من طبقة خاصة • انه يبحث ويجد دائما ، من أجل المضمون الاجتماعي الدقيق والمفهوم جيدا ، التعبير الأكثر وضوحا ، والأكثر مضاء ( الامر الذي يعد مستحيلا في إطار المذهب الطبيعي ) •

لقد أعطينا خلال تحليلنا السابق بعض الامثلة على هذا النمط من التعبير • لنذكر ايضا على سبيل المثال جزءا من محاوراة بين الفلاح «فورشون» والقس «بروسيت» • يسأل القس ، فورشون ان كان يربي حفيده على خشية الله • فيجيبه الاخير : «أوه ! كلا ، كلا سيدي الخوري ، ما بقلو يخاف الله ، وانما يخاف الناس ا... أقول له : « موش ! Mouche اخش السجن ، فمنه يخرج المرء باتجاه المشنقة • لا تسرق شيئا ، دعهم يعطوك ! السرقة تؤدي الى القتل ، والقتل يستدعي العدالة والناس • سيف العدالة هو ما ينبغي ان تخشاه ، انه يضمن نوم الاغنياء مقابل أرق الفقراء : تعلم القراءة • بالمعرفة ، تجد وسائل لتكديس المال وانت محتم بالقانون ، مثل ذلك السيد الجريء « غوبرتان » • ان المسعى هو في أن تكون الى جانب الاغنياء ، فهناك فتات يوجد تحت الطاولة ا... » ذلك ما أسميه تربية فخرورة وصلبة • وطالما ظل كلب الحراسة الى جانب القانون • فسوف يغدو مواطنا جيدا ، ويعتني بي ••• »

من الطبيعي ان فلاحا فرنسيا شيوخا لم يكن بوسعه قط ان يعبر بهذا الشكل في ١٨٤٤ • غير ان الشخصية ، وكل ما يقولها بلزак ، وفيه للواقع ، وبالتحديد نتيجة

لهذا التجاوز للحدود اليومية ، ان اذ بلزاک يرفع كل ما يشعر به فلاحون من طراز « فورشون » بطريقة غامضة من جراء أوضاعهم الاجتماعية ، وها هم عاجزون عن التعبير عليه بوضوح ، الى أعلى مستوى من وضوح التعبير ، ويمكن بلزاک ، كل من هو أخرس ويصارع في الصمت ، من التعبير - انه يؤدي المهمة الشعرية حسب ما عناه « غوته » : « وعندما يصمت الانسان في الامة ، هناك اله كلفني بأن أقول كيف أتعذب » - الا انه لا يعبر إلا عن يصارع حقا كي يعبر عن نفسه بمقتضى ضرورة هي في ذات الآن اجتماعية وفردية ، وهذا التعبير الذي يتجاوز دائما حدود ما هو يومي ويظل صادقا بالنسبة لمضمونه الاجتماعي ، هو السمة النوعية للواقعية التقليدية العظيمة ، واقعية ديدرو Diderot أو بلزاک ، المتعارضين مع خلفائهما العصريين الذين تقل قيمتهم أكثر فأكثر . ورغم الغنى الواسع بالشخصيات والمصائر في « الكوميديا البشرية » فان التصوير المسهب والشامل للمجتمع الرأسمالي الفرنسي ، كان يمكن ان يبدو مستحيلا لو أن بلزاک لم يبحث ويجد باستمرار ذلك التعبير الشديد الكثافة عن كل المداخل والمخارج .

تقوم واقعية بلزاک على تهيئة متشددة للسّمات النوعية لدى الفرد والسّمات النموذجية المتعلقة بطبقة لدى كل شخصية من شخصياته وزيادة على ذلك يشدد بلزاک باستمرار وبالحاح على الطابع الرأسمالي المشترك الذي يتمظهر في الشخصيات المختلفة العائدة الى طبقات مختلفة في المجتمع البرجوازي ، والتشديد على هذه السّمات الرأسمالية العامة ، والتي يستعملها بلزاک فضلا عن ذلك ، بالتقدير وفي المواضع الحاسمة فقط ، يبرز بجلاء الوحدة

الداخلية لبروسييس التطور الاجتماعي والتناغم الاجتماعي الموضوعي بين نماذج بعيدة عن بعضها البعض ظاهريا . لقد رأينا عبر هذا التحليل كيف أن بلزاك يشدد على ما هو مشترك ، وعلى ما هو مختلف كميا فقط بين « غوبرتان » و « مونتكرني » ، والعنصران كلاهما مهم : فبواسطة ما هو مشترك بينهما ، يلوح كل منهما بوصفه نتاجا للرأسمالية الفرنسية ما بعد ترميدور (١) ، أما ما هو مختلف كميا بينهما فإنه يخرج ثانية الفارق الكيفي ، بما معناه ، أنه رغم سماتهما المشتركة ، فإن أحدهما جنرال امبراطورية صاحب أمجاد ، كما أنه كونت « نبيل » ومالك عقاري كبير ، في حين أن الآخر ليس سوى نصاب ريفي صغير ، حتى ولو كان في عز صعوده . ان التصوير المحسوس للعلاقات الاجتماعية ليس ممكنا الا برفع هذا التصوير الى مستوى من التجريد بحيث يغدو الملموس ، انطلاقا من هذا الارتفاع ، مطلوبا وموجودا على أنه « وحدة التعدد » ( ماركس ) . والواقعيون المتأخرون ، الذين فقدوا العمق في فهم العلاقات الاجتماعية ، ومن ثمة عمق المقدرة الحقيقية على التجريد ( أثر الانحطاط الايديولوجي للبرجوازية ) ، يسعون دون جدوى وعبر « تحسيس » Concretiser التفاصيل ، الى بلوغ نوع من « تحسيس » الكل ومكوناته الحقيقية الحاسمة موضوعيا .

هذا الطابع لواقعية بلزاك ، ونظرا لكونه يقوم على الواقع الاجتماعي المفهوم بعمق ، هو ما يمكن الكاتب

---

(١) الشهر الحادي عشر في التقويم الجمهوري وقد أدت الايام الثورية ٩ و ١٠ ترميدور ( ٢٧ - ٢٨ تموز ١٧٩٤ ) الى سقوط رويسبير واعدامه مع رفاقه (م) .



تحديدا من أن يكون معلما لا يجارى في تصوير أهم التيارات الروحية ، والقوى الروحية التي تشكل ايديولوجية الناس .  
ويبرز بلـزك هذه القوى الروحية بارجاعها الى جذورها الاجتماعية ويجعلها تعمل ايديولوجيا في الاتجاه الذي اتخذته اجتماعيا منذ البداية . وبهذا النمط من التصوير تفقد الايديولوجيا استقلاليتها الظاهرية بالنسبة للبروسيسيس المادي لتطور المجتمع ، وتظهر بمثابة جزء ، وعنصر في هذا البروسيسيس الحي نفسه . وعلى سبيل المثال يلمح بلزك الى اسم بنتام Bentham ونظريته في الربا أثناء مفاوضات تجارية مع المرابي الشيخ القروي والمضارب « غراندي » . فالجشع الذي يتذوق به « غراندي » ما يناسبه من هذه الايديولوجيا كما يتذوق خمرة جيدة ، والربح الذي يجنيه من حيازة التعبير الايديولوجي عن وضعه الاجتماعي ( وهو وضع لا يزال يجهله حتى الآن ) يبعث فجأة نظرية «بنتام» من جديد ، ليس كنظرية وحسب ، بل كجزء لا يتجزأ من التطور الرأسمالي في بداية القرن التاسع عشر .

من المؤكد ان هذا التأثير الايديولوجي ليس دوما وافيا بالفرض . لكن تحديدا ، وفي عدم الايفاء التهكمي لهذا التأثير كثيرا ما ينعكس بجلاء المصير المقدر للايديولوجيا أثناء تطور الطبقات . وهكذا فان بلزك يشير الى مرابي القرية كولاك ريغو على أنه « تيليمي Thélémiste » أي بوصفه نصيرا ( غير واع بالطبع ) لليوتوبيا البرجوازية التي نادى بها كاتب عصر النهضة الكبير رابليه Rabelais والتي كان اطارها ضمن دير « تيليم » ، وهو دير كان يحمل هذه الحكمة على أساس انها قانونه السامي : « افعل ما تشاء » فمن جهة لا يمكن لانهيار الايديولوجيا البرجوازية العميق ان يلوح بطريقة صادمة الا لكون الاوامر الثورية



المضيئة المتبناة من قبل الانسانية للتحرر من نير الاقطاع  
أصبحت شعارا لدى مرابي القرية ، ومن جهة أخرى ،  
وتحديدا في ابراز الطابع التهكمي لهذا الانهيار وهذا  
الانحطاط النوعي ، تلوح السمة المشتركة في بروسيسيس  
تطور البرجوازية : ان « ريفو » هو بالفعل نتاج هذه المعركة  
من اجل التحرر من الاقطاع ، وهي المرحلة التي أبداع فيها  
كتاب النهضة الكبار ومفكروها أعمالهم الخالدة كتهيئة  
ايدولوجية لهذا التطور ، وكصراع ايدولوجي من اجل هذا  
التطور ، في هذه المقارنة تكمن السخرية تحديدا في الطابع  
المزدوج للعلاقة : بالطبع لم يستنفذ « ريفو » حلم « رابليه »  
بتحرير الانسانية ، الا انه من الطبيعي ايضا ان « ريفو »  
هو عنصر ضروري للتحقيق الواقعي والفوري ، للتحقيق  
الراسمالي لهذا الحلم ،

ان اشكال التمييز هذه ، تخدم بلزك في تعيين  
و « تحسيس » وتعميق كافة التلوينات على الصعيد الفردي  
والاجتماعي ، داخل نفس النموذج الاجتماعي ، فبواسطة  
« ريفو » مثلا ، يخلق بلزك عيئة جديدة شديدة الاهمية  
ضمن مجموعته الواسعة من البخلاء والمرابين ( غوبسيك ،  
غراندي ، روجي ، الخ . ) : نموذج البخيل والمرابي  
الابيقوري الذي مثله مثل الآخرين ، لا يفكر الا في التوفير  
والخداع والتكديس ، والذي ينظم لنفسه في ذات الوقت  
حياة مريحة ، فريغو يستخدم مثلا سن زوجته التي تزوجها  
بسبب أموالها ، وكذلك نفوذه الاستغلالي على سكان  
القرية ، لكي يحصل على عشيقة شابة وجميلة كلما رغب  
في ذلك ، ويختار في كل مرة أجمل فتاة من بين بنات الفلاحين  
كخادمة له ، ويعيش معها واعداء اياها بالزواج بعد الموت

(المقبل ) لزوجته • وعندما يملها ، يطردها ويستقدم  
أخرى غيرها •

هذا الاعداد لأهم التحديدات الاجتماعية في بروسيسيس  
تطورها التاريخي وتصويرها حسب تمظهرتها لدى مختلف  
الأفراد ، هو القانون الاساسي الذي يخضع له بلزك عمله  
الخلاّق • ولهذا السبب فانه يقدر أن يبين ، باللموس وفي  
أية مرحلة من مراحل الاحداث الاجتماعية ، القوى الكبيرة  
التي تحدد التطور الاجتماعي ، وفي هذه الرواية يصف  
الصراع العنيف من أجل تجزئة احدى الملكيات الكبيرة وهو  
في هذا الصدد ، لا يتجاوز الحدود الضيقة للحقل وللمدينة  
القروية الصغيرة الواقعة قرب هذا الحقل • الا ان بلزك  
أثناء تصويره للتحديدات الغالبة اجتماعيا وللمظاهر  
الجوهرية للتطور الرأسمالي في القرية لدى الاشخاص  
والجماعات المتصارعة من أجل التجزئة ، يبين في هذا الاطار  
الضيق تكوّن الرأسمالية الفرنسية في المرحلة التي تلت  
الثورة الفرنسية وانهيّار النبالة وخاصة مأساة طبقة  
الفلاحين التي حررتها الثورة ثم أعيد استعبادها من جديد :  
مأساة رقعة الارض • ان بلزك لا يرى آفاق هذا التطور ،  
ولقد بيّنا كيف انه لم يكن قادرا على رؤيته ، ولماذا لم  
يكن قادرا على رؤيته • وابرار دور البروليتاريا الثوري هو  
أمر بعيد عن امكانيات تصوراته • لذلك فان بلزك لا يقدر  
سوى على تبيان يأس الفلاحين وهو أعجز من أن يشير الى  
المنفذ الوحيد الممكن للخلاص من هذا اليأس • انه لا يقدر  
سوى على تبيان يأس الفلاحين وهو أعجز من أن يشير الى  
المنفذ الوحيد الممكن للخلاص من هذا اليأس • انه لا يقدر  
على رؤية آفاق خيبة أمل الفلاح • ومع هذه الخيبة : « ينهار  
كل صرح الدولة المشيّد على رقعة الارض هذه ، وتستلم

الثورة البروليتارية الجوقة حيث يتحول عزفها المنفرد في  
كل الامم الفلاحية الى نشيد مآتمي « (ماركس |) • ان  
عبقرية بلـزاك تبرز في كونه صوّر بضرورة جذ واقعية  
اليأس الذي ينبغي ان يؤدي الى ذلك •

عام ١٩٣٤

نقله من الفرنسية الى العربية

محمد علي اليوسفي



## الأوهام المفقودة

بهذا الاثر الذي أتم انجازه في ذروة نصجه الفني (١٨٤٣) ، توصل بلزاك الى ابداع نموذج جديد للرواية أصبح ذا أهمية حاسمة بالنسبة للتطور في القرن التاسع عشر : انه نموذج رواية الخيبة *désillusion* ، نموذج الرواية التي يجري فيها تبين كيف ان الافكار المغلوطة حول العالم التي برزت كضرورة لدى الاشخاص تتحطم ضرورة عند ملامستها للقوة العاتية في الحياة الرأسمالية ، من الطبيعي ان تحطم الاوهام لم يبرز مع بلزاك للمرة الاولى في الرواية الحديثة ، فأول رواية عظيمة « دون كيشوت » هي الاخرى قصة « الاوهام المفقودة » ، لكن عند سرفانتس ، يقوم المجتمع البرجوازي النامي بتحطيم هذه الاوهام الاقطاعية المتأخرة ، في حين تبرز عند بلزاك الافكار المتولدة ضرورة من المجتمع البرجوازي والمنعكسة على الانسان والمجتمع والفن الخ ، ، كما تبرز النتاجات الايديولوجية على أعلى مستوى ضمن التطور الثوري البرجوازي ، بمثابة أوهام مجردة عندما تجري مقارعتها مع واقع الاقتصاد الرأسمالي ،



وحتى رواية القرن السابع عشر تحطم هي الاخرى العديد من الاوهام . غير ان هذا الهدم يطال في احد وجوهه بقايا لا تزال موجودة من الافكار والمفاهيم الاقتصادية عند بعض الشخصيات ، في حين أن هذه الافكار ليست ، من جهة أخرى ، سوى افكار ضعيفة الاساس والقيمة وواهية الصلة بالواقع ضمن مفهوم أوسع وأكثر فهما لهذا الواقع نفسه . لذلك فان تجاوزها وقهرها يتمان انطلاقا من نفس زاوية النظر . ان التهكم الساخر من أرفع نتائج التطور البرجوازي الايديولوجية ، والتجزئ المأساوي للمثل البرجوازية بسبب قاعدتها الاقتصادية الرأسمالية نفسها ، يتم عرضهما للمرة الاولى بطريقة عميقة اجمالا في رواية بلزاك هذه . وحده عمل ديدرو الرائع « ابن أخ رامو » يمكن ان يعدّ مبشرا ايديولوجيا بـ « الاوهام المفقودة » .

وليس بلزاك وحده الذي اهتم بهذا الموضوع في ذلك العصر . ف الاحمر والاسود لستندال واعتراضات صبي القرن لـ موسيه Musset الخ . . كانت سابقة . كان هذا الموضوع Theme منتشرا ، ليس كنوع من الدرجة الادبية ، وانما على اثر التطور الاجتماعي في فرنسا ، البلد النموذجي لنمو البرجوازية السياسي . لقد أيقظت المرحلة العظيمة والبطولية خلال الثورة الفرنسية وحكم نابليون كل الطاقات الهامدة للطبقة البرجوازية فأنعشتها وحركتها . وهذه المرحلة البطولية مكنت القسم الافضل من البرجوازية من تحرير مثله البطولية في الحياة مباشرة ، كما مكنته من العيش أو الموت ببطولة وفقا لهذه المثل . ومع سقوط نابليون وعودة الملكية ثم مع ثورة تموز ، تفتي المرحلة البطولية ، وتصبح المثل مجرد زخارف وأوسمة غير مجدية للحياة الواقعية : فالطريق المفتوح للتطور الرأسمالي من

قبل الثورة ونابليون توسع ليصبح الطريق الواسع المزيج والمهد للجميع من أجل التطور . وكان على الرواد الابطال ان ينسحبوا ويفسحوا المجال أمام المستفيدين من التطور ، أمام المرابين . « لقد انتج المجتمع البرجوازي في واقعه الثري ، مؤديه والناطقين بلسان حاله الحقيقيين في شخصيات ساي Say ، كوزان Cousin ، رواييه - كولارد Royer-Collard بنيامين كونستانت Benjamin Constant وغيزو Guizot ، وكان قاداته ( المجتمع البرجوازي - م ) الحقيقيون يجلسون خلف المكاتب في حين كان رأسه السياسي ممثلا بلويس الثامن عشر الضخم السمين « (ماركس) . لقد غدت وثبة المثل ، التي كانت النتاج الضروري للمرحلة البطولية السابقة بالضرورة ، غير ضرورية اجتماعيا ، وكان على حملة هذه المثل ، وهو الجيل الفتى الذي ترعرع ضمن تقاليد المرحلة البطولية ، ان ينحط عن مقامه بالضرورة .

. ان قصة السقوط المحتم وذوبان هذه الطاقات التي أيقظتها الثورة والمرحلة النابليونية هو الموضوع المشترك لروايات « الخيبة » التي كتبت في هذا العصر وهي اتهاماتها المشتركة ضد النثرية البائسة خلال فترة عودة الملكية وفترة موناكية تموز . ورغم تمسكك بلزاك بالشرعية الملكية سياسيا ، فإنه يرى بجلاء كبير هذا الطابع الذي اتسمت به مرحلة عودة الملكية . يعلن في الرواية التي نحن بصددتها : « ليس هناك من فعل آخر يمكن ان يدين بدرجة عالية الاسترقاق الذي حكمت به الملكية على الشبيبة . فالشباب الذي لم يعد يعرف أين يستخدم قواه ، لم يعد يوجهها فقط نحو الصحافة ، والمكائد والادب والفن ، لقد صار يبدها في أغرب الانحرافات . . . فبالعمل كانت هذه

الشبيهة الطيبة ترغب في السلطة والمتعة ، وبالفن كانت تريد كنوزا ، أما في البطالة فقد كانت تستسلم لأهوائها ، وفي كل الاحوال فقد كانت تريد موصفا ، ولم تكن السياسة لتمكنها من أي مكان كان . » ان ما يشترك فيه بلزاك مع معاصريه كبارا وصغارا ، هو فهم هذه الحالة وتصويرها ، فهم مأساة جيل بكامله وتصويرها .

ورغم كل هذه النقاط المشتركة فان الاوهام المفقودة ترتفع الى قمة متفردة ضمن النتاج الادبي في فرنسا ابان تلك المرحلة ، اذ ان بلزاك لا يقف عند حدود فهم وتصوير الازدواج الاجتماعي المأساوية أو المأساوية - الهزلية الملخصة هنا . انه يرى ويقود الى أبعد من ذلك . ويرى ان نهاية المرحلة البطولية للتطور البرجوازي في فرنسا تعني في ذات الوقت بداية انطلاق الرأسمالية الفرنسية . وهو في كل رواياته تقريبا يصف هذا الانطلاق الرأسمالي ، تحول الصناعات الحرفية البدائية الى رأسمالية عصرية ، غزو رؤوس الاموال في نموها العنيف للمدينة والريف ، تفقه كل أشكال المجتمعات والايديولوجيات التقليدية أمام زحف الرأسمالية الظافر . ان الاوهام المفقودة ضمن هذا البروسييس هي الملحمة التراجيكوميدية ( المأساوية الهزلية ) لرسملة الذهن أو الروح Capitalisation de l'esprit تحويل الادب ومعه كل ايديولوجيا ) الى سلعة هو موضوع هذه الرواية ، وتطبيق هذه الرسملة للروح تطبيقا واسعا يكمل المأساة العامة للجيل الذي اتى مباشرة بعد نابليون ، ضمن اطار اجتماعي اكثر عمقا من حيث الفهم الى حد لم يكن ليقدر عليه أكبر معاصري بلزاك ، اي ستندال .

يقدم بلزاك بروسييس تحول الادب الى سلعة في كل شموليته وكليته : فبدءا من انتاج الورق ووصولا الى

قناعات وأفكار وأحاسيس الكتاب ، كل شيء أصبح سلعة • ولا يكتفي بلزك باثبات عام حول العواقب الايديولوجية لسيطرة الرأسمالية ، لكنه يكشف في كل المجالات ( صحف ، مسارح ، دور نشر ) بروسيسيس الرسملة الملموس في كل مراحلها وكل تحدياته • « المجد ، هو اثنا عشر ألف فرنك من المقالات وألف ريال من وجبات العشاء » يصرح بائع الكتب « دوريا » Dauriat : ثم يعرض مبادئه على الطريقة التالية : « أنا ، لا ألتهم بكتاب ، والمجازفة بالفي فرنك لكي أربح ألفين ، بل أقوم بمضاربات في الادب : أنشر اربعين مجلدا في عشرة آلاف نسخة ••• ان نفوذي والمقالات التي أحصل عليها يسوقان لي صفقة بمائة ألف ريال بدلا من أن يسوقان لي مجلدا بالفي فرنك ••• فالخطوطة التي اشتريها بمائة ألف هي أرخص من تلك التي يطلب مني مؤلفها المجهول ستمائة فرنك • » ومثل بائع الكتب ، يؤكد الكاتب : « وهل انت حريص اذن على ما تكتب ؟ قال له « فرنو » بنبرة ساخرة • ولكننا تجار كلمات ونحن نعتاش من تجارتنا ••• غير ان ذلك الصنف من المقالات التي تقرأ اليوم ، وتنسى غدا ، لا تساوي ، في نظري ، الا ما يدفع من أجلها • »

الصحفيون والكتاب ، في هذه الحالة ، هم المستغلون : فقدراتهم تصير سلعا ومادة مضاربة من أجل رأسمالية الادب • الا انهم بسبب الرأسمالية يتحولون الى مستغلين متعهرين : ذلك انهم يريدون الارتفاع بدورهم الى مستوى مستغلين أو على الاقل الى مستوى وسطاء للاستغلال • قبل دخول « لوسيان دي روبامبري » المجال الصحفي يقدم له زميله ومرشده « لوستو » قواعد للتصرف « اخيرا ، يا عزيزي ، العمل ليس سر الثروة في ميدان الادب ، ينبغي

استغلال عمل الآخرين . اصحاب الجرائد هم عبسار عن  
مقاولين ، ونحن البناءون ، وبقدر ما يكون المرء بين بين  
فانه يتمكن من الوصول بسرعة ، ويمكنه ان يأكل ضفادع  
حية ، ويخضع لكل شيء ، ويطري النزوات الدنيا لسلاطين  
الادب . ان صرامة ضميرك النقي اليوم سوف نترأى  
أمام من هم يتحكمون بنجاحك ، والذين ، بكلمة واحدة ،  
يقدرون على رفعك ولكنهم لا يريدون النطق بها : ذلك ان  
الكاتب الدارج ، هو دائما وقح ، وأكثر قسوة تجاه القادمين  
الجدد من أي بائع كتب شرس . وحيث لا يرى بائع الكتب  
سوى خسارة ، فان الثاني يخشى خصما : هذا يصرفك ،  
أما الآخر فانه يسحقك . »

هذا المحتوى الواسع لموضوع رسمة الادب ، ابتداء  
من انتاج الورق وحتى الحس الغنائي ، يحدد ، كما هو  
الشأن عند بلزاك دائما ، الشكل الفني للتأليف . ان صداقة  
« دافيد سيشارد » و « لوسيان دي روبامبري » ، وكذلك  
الاهام المحطمة لشبابهما المشترك المليء بالاحلام ، وتفاعل  
طبعيهما المختلفين ، كلها تحدد الخطوط الاساسية لسير  
الاحداث . وتبرز عبقرية بلزاك مباشرة في هذا الرسم  
الاولي للتأليف . انه يخلق شخصيات تظهر فيها ، من  
ناحية ، توترات الشخص الداخلية في شكل اهواء بشرية  
وجهد فردي : يخترع دافيد سيشارد طريقة جديدة لانتاج  
الورق بسعر أرخص فيخدع من قبل الرأسماليين ، في حين  
يعرض لوسيان الشعر الاكثر براعة في السوق الرأسمالي  
الباريسي . ومن ناحية اخرى يبرز التعارض الاقصى في  
ردود الفعل الممكنة أمام الرسمة وكل أهوالها وذلك بطريقة  
انسانية وفنية وعبر مقابلة كل من الطبعين ببعضهما ،  
« دافيد سيشارد » رواقي طهراني Luritan ، في حين



يجسد لوسيان بشكل كامل البحث الحسي المفرط عن  
المتعة ، أي الابيقورية المهرقة بدون جدال ، لجيل ما بعد  
الثورة •

ان نمط الكتابة عند بلزاك ليس متحذلقا البتة وليس  
له الطابع « العلمي » الجاف كما لدى خلفائه • واثارة  
المسائل المادية تحدث عنده دائما في علاقة عضوية مع  
نتائج الاهواء الفردية لدى أبطاله • ومع ذلك ، فخلف هذا  
التأليف ، الذي لا يترتب الا على المبادئ الفردية ظاهريا ،  
يوجد دائما فهم أعمق للعلاقات الاجتماعية ، وتقييم أكثر  
دقة لاتجاهات التطور الاجتماعي أكثر مما خلف « الطابع  
العلمي » الشديد التحذلق لدى الواقعيين اللاحقين • يصوغ  
بلزاك روايته بطريقة تجعل مصير « لوسيان » ، وتحول  
الادب الى سلعة ، في مركز الاحداث ، في حين أن رسمة  
الركيزة المادية للادب ، والنهب الرأسمالي من أجل التقدم  
التقني لا يقدمان سوى ائتلاف نهائي لاحق • هذه الطريقة  
في الصنياعة ، التي تقلب ظاهريا العلاقة المنطقية  
والموضوعية بين القاعدة المادية والبنى الفوقية ، هي مع  
ذلك بالغة الحكمة ، دون ان يقتصر الامر على زاوية النظر  
الفنية فقط ، وانما ايضا من حيث نقد المجتمع • فمن وجهة  
النظر الفنية يبدو ذلك من خلال تعدد وجوه المصائر المتغيرة  
بالنسبة لـ « لوسيان » في صراعه من أجل المجد والتي توفر  
امكانيات من أجل تقديم كلية حية ومتعددة الالوان أكثر  
مما يوفره الصراع البائس واللثيم لدى رأسماليي الريف  
الذين يخدعون المخترع « سيشارد » بنجاح ، اما فيما  
يتعلق بنقد المجتمع ، فان ذلك يبدو في كون مسألة هدم  
الثقافة بفعل الرأسمالية تثار عبر الحديث عن مصير  
لوسيان • ان « سيشارد » المستسلم ، يفهم فهما صحيحا

ان ما هو مهدد حقا هو الاستغلال المادي لاختراعه فقط ،  
وان واقع كونه خدع ليس سوى مصيبة شخصية ، وبالمقابل  
فاننا نرى ، عبر انهيار « لوسيان » ، في نفس الوقت ،  
مهانة وتعهر الادب بسبب الرأسمالية .

ان التضاد بين الشخصيتين الرئيسيتين يبرز جيدا  
المنزعين الرئيسيين في رد الفعل الايديولوجي على تحويل  
الايديولوجيا الى سلعة . ان خط « سيشارد » هو خط  
الاستسلام .

وهذا الاستسلام يلعب دورا كبيرا في الادب البرجوازي  
للقرن التاسع عشر . لقد كان « غوته » اول من تبنى في  
شيخوخته هذا الاسلوب كمؤشر على المرحلة الجديدة في  
التطور البرجوازي . ويواصل بلزاك طريق « غوته » في  
قسم كبير من رواياته التعليمية والطوباوية : فالشخصيات  
التي تخلت عن سعادتها الشخصية ، أو التي توجب عليها  
أن تتخلى عنها ، هي الوحيدة في المجتمع البرجوازي التي  
ظلت تواصل أهدافا اجتماعية غير أنانية . ولا شك أن  
خضوع « سيشارد » هو نوعا ما ذو نبرة مختلفة : انه يهجر  
الصراع ويتخلى عن تحقيق أي هدف كان ، ولا يرغب من  
ثمة سوى في أن يعيش لسعادته الشخصية في تقاعد  
هادئ . ان على الذي يود البقاء طاهرا ان ينسحب من  
أجهزة الرأسمالية : هذا ما يعنيه موقف « سيشارد »  
عندما ، بدون تهكم ، وبدون ان يستنسخ « فولتير » ،  
« يزرع بستانه » .

أما « لوسيان » فانه بالمقابل ، يندفع في الحياة  
الباريسية ، ويحاول أن يفرض فيها حقوق الشعر الخالص  
وقوته ، وهذا الصراع يجعل منه واحدا من الامثلة العديدة

لشباب ١٨١٥ الذين كان عليهم أن ينحطوا ويفرقوا  
معنويا ، أثناء عودة الملكية ، أو يرتفعوا بالتبني مع  
حماسة عصر بدون بطولة ، وواحدا من مجموعة جوليان  
سوريل ، راستينياك ، دي هارسي ، بلوندي ، الخ . الا  
أن « لوسيان » يحتل مكانا مميزا في هذه السلسلة . ويبرز  
بلزاك هنا ، بمهارة وجسرة فائقتين ، النموذج الجديد  
للشاعر البرجوازي نوعيا : الشاعر باعتباره قيثارة  
« ايول » (١) لكل انواع رياح المجتمع وعواصفه ، حزمة  
من الاعصاب بدون صلابة وبدون وجهة ، مفرط الحساسية ،  
نموذج للشاعر الذي كان لا يزال حالة مستبعدة في ذلك  
العصر ، والذي سيصبح اكثر نموذجية في التعبير عن  
التطور اللاحق للشعر البرجوازي ( من فرلين الى ريلكه ) ،  
وبوصفه نموذجا ، فانه مضاد تماما للشاعر كما يتصور  
بلزاك ذاته ، والذي قدّم مثالا عنه في هذه الرواية ، على  
شكل رسم ذاتي ، في شخصية « دارتيز » . وبالمقابل ،  
فان طبيعة لوسيان هذه تحديدا ليست فقط ذات حقيقة  
نموذجية قصوى ، وانما تقدم ايضا افضل قاعدة أدبية  
لبسط التناقضات في رسمة الادب وعرضها في كافة  
الاتجاهات . ان التناقض الداخلي بين كفاءة لوسيان  
الشعرية وميوعة البشرية يجعل منه لعبة محددة تماما  
للاتجاهات الشعرية والسياسية في الادب ، تلك التي  
تستغلها الرأسمالية . وهذا المزيج من الميوعة والحنين الى  
النقاء والحياة الشريفة بالاضافة الى طموح واسع غير  
مستقر وبحث مرهف عن المتعة ، يحدد امكانية صعوده  
الباهر وتعهره الذاتي السريع وهزيمته النهائية في ظروف  
مخزية . ولا يلجأ بلزاك الى الوعظ عبر أبطاله ، بل يبين

---

(١) اله الرياح في الميثولوجيا اليونانية والرومانية (م) .

الجدل الموضوعي لارتقائهم أو لانحطاطهم ، ويعلل دائما هذين الامرين بمجمل الطباع المتفاعلة مع مجمل الشروط الموضوعية ، وليس بالتقييم الهامشي للصفات « الجيدة » أو « السيئة » . ان « راسينيكاك » ، وهو شخصية تمكنت من فرض ذاتها ، ليس أدنى اخلاقا من « لوسيان » ، غير ان مزيجا آخر من الاستعدادات ومن الاحباطات يمكنه من الاستفادة بحذق من نفس الواقع الذي أدى الى الفشل الداخلي والخارجي عند « لوسيان » ، رغم نزعتيه « الميكافيلية » اللاأخلاقية بكل بساطة . ان حكمة بلزاك الحاسمة ، في « ملموث موفقا » Melmoth Réconcilié والتي يعتبر بموجبها ان الناس هم اما أمناء صناديق واما مختلسون ، أي اما أغبياء واما أوغاد ، تثبت صحتها بواسطة نسق من السرد المتنوع في تلك الملحمة التراجيكوميدية لرسملة الروح .

وهكذا فان المبدأ الذي يضمن في النهاية تماسك هذه الرواية هو البروسييسيس الاجتماعي نفسه . ويشكل تقدم الرأسمالية وانتصارها الحركة الحقيقية . فيصبح غرق « لوسيان » الفردي حقيقيا أكثر كلما كان هذا الفرق هو المصير النموذجي للشاعر النقي وللموهبة الشعرية الاصلية ابان ازدهار الرأسمالية . الا ان الصياغة عند بلزاك هنا ايضا ليست موضوعية بطريقة مجردة ، لا يتعلق الامر برواية حول « موضوع » أو حول « شريحة » من المجتمع ، كما هو الحال عند كتّاب لاحقين ، مع أن بلزاك ، اثناء تطويره لحبكته بطريقة مرهفة ، يعرض كل مظاهر رسملة الادب ، فقط هذه المظاهر وحدها للرأسمالية . وهذا الوجه للـ « شمولية الاجتماعية » لا يلوح أبدا مباشرة في المحل الاول عند بلزاك ، وشخصياته ليست البتة مجرد « رموز »

معبرة عن بعض جوانب الواقع الاجتماعي الذي يريد تصويره . اما مجمل التحديدات الاجتماعية فيتم التعبير عنها بطريقة غير متساوية . فنجدها معقدة مشوشة ومتناقضة في متاهة الالهواء الشخصية والاحداث الطارئة . وتأتي تحديدات الشخصيات والمواقف الخاصة في كل مرة كنتيجة لمجمل القوى المحددة اجتماعيا ، ولا تتم بطريقة ساذجة ومباشرة . وهكذا ، فان هذه الرواية الموعلة في العموميات ، هي في ذات الوقت وبطريقة لافكك منها ، رواية رجل واحد خاص . ان « لوسيان دي روبامبري » يتصرف - ظاهريا - باستقلالية تامة ضد القوى الداخلية والخارجية التي تؤخر ارتقاءه والتي - ظاهريا - تيسر أو تعيق تقدمه بسبب الظروف أو الالهواء الشخصية الطارئة ، غير أن هذه القوى تبرز دائما وبدون انقطاع تحت شكل مختلف مغاير لتربة هذه الحالة الاجتماعية ذاتها التي تحدد طموحاته .

هذا التنوع ضمن الوحدة هو السمة المميزة لعظمة بلزاك الادبية كما انه ، في ذات الوقت ، التعبير الادبي على عظمة أفكاره وصحتها حول حركة المجتمع ، وبعكس العديد من الروائيين الكبار ، لا يلجأ بلزاك الى « مجموع آلات » « machinerie » ( لتذكر سنوات تأهيل ويلهلم هايستر ) . ذلك ان كل « دولاب » في « آلة » حبكته هو شخص حي وكامل الاعداد ، مع مصالحه ، وانفعالاته وسماته التراجيدية والكوميديّة الخاصة والنوعية . أن أحد عناصر هذا المركب الجامع بين الكائن والوعي يجعله يدخل في علاقة مع مجمل الحبكة المعنوية في هذه الرواية أو تلك ، غير أن ذلك لا يحدث مطلقا الا انطلاقا من ميوله الجوهرية الخاصة . وبما أن هذه العلاقة تتطور عضويا



انطلاقا من مصالح الشخصية وانفعالاتها ، فانها تظل حية وضرورية . فالضرورة الخاصة العميقة والداخلية ، تمنح الشخصية امتلاء بالحياة ، ولا تجفل منها شخصية آلية ، أو مجرد عنصر من عناصر اعداد الحبكة . وهذا الفهم للشخصيات عند بلزاك يحدد ايضا واقع كونهم ينبثقون بالضرورة من الفعل . ومهما كان اتساع الفعل عند بلزاك ، فانه يشمل حشدا من الشخصيات - وهي شخصيات تملك هذا الامتلاء الغني بالحياة - الى حد ان القليل منها فقط يتوصل الى التعبير عن ذاته تماما ، في الفعل نفسه . وهذا العيب الظاهري في صياغة روايات بلزاك ، والذي يركز عليه ، في الاثناء ، غناها الحيوي ، يجعل شكل الدورة cycle ضروريا . فالوجوه المعبرة والنموذجية ، التي لا تستطيع أن تبرز في رواية معينة سوى هذا المظهر من وجودها أو ذاك ، تنبثق من الكم ، تستلزم عرضا يكون فيه الفعل والموضوع thème مختارين بطريقة تجعلهما في المركز تحديدا فتتمكن الشخصيات من تطوير مجمل امكانياتها وخصوصياتها . ( لنذكر شخصيات مثل بلوندي ، راستينياك ، ناثن ، ميشيل كريستين الخ . ) وهكذا فان الاعداد ضمن دورة هو اعداد مشروط بضرورة عرض الطباع ، وليس متحذلقا وجافا ابدا كما هو الحال في أغلب الدورات ، حتى لدى كتّاب ذوي شأن . ذلك أن أجزاء الدورة ليست قط مثبتة بتحديدات لا تصف الشخصيات الا خارجيا ، وبالتالي لا تحددها بقسم من الزمن ولا بتحديدات موضوعية بحتة .

ان القيمة الشاملة اذن هي دائما عند بلزاك محسوسة ، واقعية ، وأصيلة ، وتستند بالخصوص على الفهم العميق لما هو نموذجي عند الشخصيات التي يقع

عرضها ، وعلى هذا الفهم العميق الذي من جهة لا يخفف من السمات الفردية ولا يلغيها بل بالعكس يشدد عليها ويجعلها حسية أكثر ، والذي ، من جهة أخرى ، يبرز بطريقة جد معقدة ، علاقات الشخصية الخاصة بالوسط الاجتماعي باعتبارها نتاجا له ، اذ انها تتصرف فيه وتعمل ضده ايضا . غير ان الطابع النموذجي للشخصية وكذلك علاقاتها بالوسط الاجتماعي ليس من شأنهما أن يتحولا الى مجرد رسم تخطيطي . فالطبع المهيأ بطريقة شاملة ينشط ضمن واقع اجتماعي متنوع حسيا : اذ ان مجمل التطور الاجتماعي هو دائما مرتبط بمجمل الطباع . ان الجانب العبقرى في موهبة الابداع عند بلزاك يكمن بالتحديد في اختيار الشخصيات وتحريكها بحيث نجد كل مرة في مركز الفعل تلك الشخصية التي تمكنها خصوصياتها الفردية من اضاءة طابع البروسييس الاجتماعي المحدد في الحالة المعطاة ، وهذه الاضاءة تتم بأكثر تنوع ممكن وضمن علاقة ببروسييس الكل . وباعتبار اجزاء الدورة تواريخ للمصائر الفردية فانها تغدو اجزاء حية ومستقلة . الا ان هذه الفردية لا تضيء ما هو نموذجي اجتماعيا أو عام اجتماعيا ، والذي لا يمكننا فصله عن الفردية المعنية الا بطريقة مجردة ، سوى بتحليل لاحق ، وفي اعمال بلزاك بالذات فان الامر ينطوئ ملتحمان بطريقة لا تفصم ، مثل النار والحرارة التي تنشرها ، وهي الحالة نفسها بالنسبة للعلاقة بين طبع « لوسيان » ورسملة الادب في رواية الاوهام الضائعة .

وهذه الطريقة في التأليف تفترض رحابة خارقة في اعداد الطباع والحبكات ، وهذه الرحابة هي ايضا ضرورية لازالة الطابع الطارىء للصدفة التي تقود الى التقاء

الشخصيات والاحداث ، وبلزك ، شأنه شأن كبار القصاصين ، يتمكن بفضل هذه الرحابة من التحرك بسهولة مطلقة . وباختصار فان هذه الرحابة ضرورية لرفع الصدفة الى مستوى الضرورة . ان الرحابة وتنوع العلاقات وحدهما يقدمان المجال الذي يمكن فيه للصدفة ان تنتج أدبيا وان تلغى فيما بعد . « من باريس يمكن للناس الذين لهم علاقات اجتماعية واسعة فقط أن يعولوا على الصدفة ، فبقدر ما للمرء من علاقات تزداد أمامه فرص النجاح ، الصدفة هي أيضا الى جانب الافواج الاقوى . » فالطريقة التي يلغي بها بلزك الصدفة أدبيا هي اذن لا تزال وفيه « للدرجة القديمة » وتتميز جذريا عن طريقة الكتاب المحدثين . فعلى سبيل المثال ينتقد سنكلير لويس ، في المقدمة التي كتبها لـ Manhattan Transfer لدوس باسوس ، الطريقة « القديمة » في بناء الحبكة ، ويتكلم بالخصوص عن ديكنز ، غير أن نظريته النقدية هي أيضا موجهة ضد بلزك ، كتب « والطريقة الكلاسيكية - أوه نعم ، لقد كانت فعلا جد متكلفة ! اذ بواسطة صدفة بائسة كان ينبغي على السيد جونز والسيد سميث ان يستقلا نفس العربة وذلك لكي يحدث شيء ما مسل جدا أو مزعج جدا . أما في Manhattan Transfer فان الشخصيات لا تلتقي البتة أما اذا حدث ذلك فانه يحدث بطريقة طبيعية جدا . » ان وراء هذا الفهم العصري تكمن - ولا شك أن ذلك يحدث بطريقة غير واعية عند أغلب الكتاب - فكرة سطحية ، لا جدلية ، حول مبدأ السببية والصدفة . اذ تتم مقابلة الصدفة بالعلاقة السببية ثم يظن بأن الصدفة تكف عن أن تكون طارئة بواسطة الكشف عن أسبابها المباشرة بطريقة سببية . والحال ان ذلك لا يضيف شيئا ، أو شيئا مهما ، الى التعليل الفني . فلنتخيل صدفة ما ، مهما

كانت متانة تأسيسها ، ضمن حبكة مأساوية ما : فلن يكون لها سوى تأثير فظ ولن يمكن لأي تسلسل من العلاقات السببية أن يحولها الى ضرورة . وهكذا فان افضل وصف وأمتنه للميدان الذي انكسرت فيه احدى رجلي آخيل وهو يلاحق هكتور ، لن يبدو الا صدفة مضحكة ، والامر ذاته بالنسبة للوصف الطبي والباثولوجي الاكثر رونقا بخصوص أسباب التهاب حنجرة انطوان قبل خطبته من ميدان « الفوروم » . وبالمقابل فان الصدف المنسقة بفضاطة والتي تكاد تخلو من السبك في مأساة روميو وجولييت لا تبدو طارئة . لماذا ؟ بالطبع لان الضرورة ، التي تلغي هذه الصدفة ، تكمن في تشابك أنظمة كاملة من التسلسل السببي ووحدها ، ولأن الحاجة الضرورية الى وجهة تطور تامة هي وحدها التي تولد ضرورة شعرية . ينبغي على حب روميو وجولييت ان ينتهي بطريقة مأساوية ، ووحدها هذه الضرورة تلغي الطابع الطارئ لكل المناسبات التي تشكل مختلف مراحل هذا التطور بطريقة مباشرة . أما معرفة ما اذا كانت هذه المناسبات - مأخوذة على حدة - معلة أم لا ، وفي أي نطاق ، فتلك مسألة ثانوية . ان أية مناسبة ليست طارئة أقل من مناسبة أخرى ، وللشاعر الحق في أن يختار الاجدى أدبيا من بين الذرائع المتساوية أو المتفاوتة في عرضيتها . ان بلزاك يستخدم هذه الحرية بطلاقة ، بطلاقة تعادل طلاقة شكسبير في الاهمية . ان التصوير الادبي للضرورة عند بلزاك يستند على فهم ورسم عميقين لوجهة التطور التي لها موضوع محدد وهو التجسيد الملموس . وبواسطة اعتماد التصوير الرحب والعميق للطباع وبواسطة الرحابة والعمق في وصف المجتمع وكذلك بفضل الرابطة الملهمة والمتنوعة للشخصيات بالقاعدة الاجتماعية وبالوسط الذي يتحركون فيه ، يتوصل



بلزاك الي خلق مجال واسع يمكن فيه لآلاف الصدف أن تلتقي ، وبالإضافة إلى ذلك فإن الأثر الإجمالي لهذه الصدف من شأنه أن يولد ضرورة .

وفي المثال الذي نحن بصددده ، تكمن الضرورة الحقيقية إذن فيما يلي ، أن على « لوسيان » أن ينجح إلى باريس . كل خطوة وكل لحظة صعود أو سقوط في خط انحناء حياته يكشف تحديات اجتماعية وسيكولوجية متزايدة العمق ضمن هذه الحالة الضرورية للأشياء . وطبقا لتصميم الرواية فإن كل صدف تسهم في تحقيق هذا الهدف وكل ظاهرة خصوصية تعمل على كشف الضرورة ، هي في حد ذاتها طارئة . وهذا الظهور للضرورة الاجتماعية الأكثر عمقا تحدث دائما عند بلزاك انطلاقا من الفعل ، انطلاقا من تركيز حازم للأحداث التي تؤدي أحيانا إلى كارثة . أما الطابع الظرفي للوصف المسهب الذي يتحول أحيانا إلى عرض لمدينة أو لبناء مسكن أو مطعم الخ ، فليس مجرد وصف بسيط أبدا . وهنا أيضا يتعلق الأمر بإبراز هذا المجال الواسع والمتنوع المرتبط بالحركة وهو المجال الذي يمكن أن تنفجر فيه المفاجعة فيما بعد . وهذه الأخيرة تحدث غالبا « فجأة » وعلى غير استعداد . إلا أن هذه المفاجعة ليست كذلك إلا في المظهر . ذلك أن سمات خاصة تنكشف وسط المفاجعة بجلاء كبير ، وهي سمات نكون قد لاحظنا وجودها منذ البدء بدرجات متدنية من حيث الحدة . وأنه لأمر مميز لبزاك أن تحدث في هذه الرواية انعطافتان كبيرتان في مهلة بضعة أيام ، بل بضع ساعات ، تكفي إقامة قصيرة مشتركة لـ « لوسيان » و « لويز دي بارجتون » في باريس حتى يتعرفا على بعضهما مثل قرويين ثم يحيد كل عن الآخر . وتحدث الكارثة أثناء سهرة أمضيها



في المسرح معا • وتألق لوسيان في مجال الصحافة هو الآخر  
يعد كارثة أكثر نموذجية • ذات مساء وقد كان لوسيان  
يائسا ، أخذ يقرأ قصائده على الصحفي « لوستو » ، وهذا  
الخير اصطحبه الى ناشره والى قسم التحرير في صحيفته  
ثم الى المسرح • فكتب لوسيان أول نقد له عن المسرح  
واستيقظ في الغداة صحفيا ذائع الصيت • ان حقيقة مثل  
هذه المصائب تكمن في مضمونها الاجتماعي : انها حقيقة  
الفئات الاجتماعية التي ، في نهاية الامر ، تحدد بالضرورة  
هذه الانعطافات • أما شكل الفاجعة فانه يسوِّغ فعالية  
مركزة للتحديدات الجوهرية ، ولا يجيز مراكمة التفاصيل  
الثانوية •

أما المسألة المتعلقة بمعرفة ما هو جوهري وما هو  
ثانوي فهي وجه آخر للمشكلة الادبية المتعلقة بالصدفة •  
فعلى الصعيد الادبي ، تعتبر كل خصوصية تتمتع بها  
الشخصية ، خصوصية طارئة كما يعتبر كل موضوع  
ثانويا ، اذا لم يتم التعبير عن سياقهما المحدد بواسطة  
السرد وسير الاحداث • ولهذا السبب فان اتساع التصميم  
في روايات بلزاك لا يأتي مطلقا متعارضا مع سيرورة  
الاحداث في هذه الروايات ، هذه السيرورة التي تتقدم  
بطريقة انفجارية من فاجعة الى اخرى • وبالعكس ،  
تفترض حركات بلزاك هذا الاتساع في التخطيط القاعدي  
تحديدا ، ذلك ان تشابكه وتوتره ، الذين يبرزان باستمرار  
سمات جديدة للشخصيات ، لا يقدمان أساسا اضافات  
جديدة جذرية ولكنهما يوضحان عبر سير الاحداث ما كان  
موجودا أصلا في التصميم الواسع بطريقة ضمنية • ولهذا  
السبب لا نجد أبدا عند شخصيات بلزاك - من زاوية النظر  
الادبية - سمات طارئة ، ذلك ان كل سمة خاصة حتى ولو

كانت خارجية جدا ، لها أهمية حاسمة في احدى لحظات سير الاحداث . ولهذا السبب بالذات ليس من شأن الوصف عند بلزاك أن يخلق « وسطا » بالمعنى الذي تحدده السوسنيولوجيا الوضعية اللاحقة ، لذا فان حياة الشخصيات الداخلية التي يصفها بلزاك باسهاب ليست مجرد وصف ثانوي . لنتذكر فقط الدور الذي لعبته بدلات « لوسيان » الرابع في الفاجعة الباريسية الاولى . لقد أتى باثنتين منهما من « أنغوليم » ، وحتى افضل تلك البدلات تبين انه من المتعذر ارتداؤها منذ النزهة الاولى في باريس . فالبدلة الباريسية الاولى لم تكن مناسبة ، بالاضافة الى امتلائها بالثقوب ، للمعركة الاولى التي توجب على لوسيان أن يخوضها مع المجتمع الباريسي في شرفة الماركييزة « دسبارد » . أما البدلة الباريسية الثانية فقد اكتملت متأخرة جدا بالنسبة لتلك المرحلة وبالتالي ظلت في الخزانة طيلة المرحلة التقشفية والادبية ، لكي تظهر من جديد لفترة قصيرة أثناء الانصراف الى الصحافة ، فكل الاشياء التي يصفها بلزاك تلعب دورا مساهما في سير الاحداث الدرامية ، وكاشفا لعدة تحديدات هامة .

ويعطي بلزاك لحبكتة أسسا أوسع من أي كاتب قبله وبعده ، الا ان كل ذلك يساهم عنده في سيرورة الاحداث . وهذه الفعالية ذات المجموعات المتنوعة في تحديدها تتطابق تماما مع بنية الواقع الموضوعي الذي لا يمكننا أبدا أن نعكس ونستوعب غناه بطريقة مطابقة بواسطة أفكارنا التي تظل باستمرار موعلة في التجريد والصرامة والحدسية والتحيز . ان تعددية بلزاك تقترب من الواقع الموضوعي أكثر من أية طريقة أخرى للتمثل . وفي الاثناء ، كلما اقتربت طريقة بلزاك من الواقع الموضوعي ذاته ،

ابتعدت عن الطريقة اليومية المعهودة المتوسطة في العكس المباشر للواقع الموضوعي . ان طريقة بلزاك تلغي تحديدا الحدود الضيقة ، المعهودة والروتينية لهذا الانتاج الفوري . ولأن هذه الطريقة تختلف عن باقي الطرق السهلة المعتادة في كيفية النظر الى الواقع ، فان الكثيرين يرون انها « مبالغ فيها » و « محمّلة أكثر مما يجب » ، الخ . لكن عظمة الواقعية البلازكية تتعارض أساسا وبطريقه جذرية مع العادات المتبعة في التفكير وفي الاحساس ، في عصر ينخلى أكثر فأكثر عن معرفة الواقع الموضوعي ولا يدرك من الواقع سوى ما يصل اليه عبر التجارب المباشرة أو عبر رفع هذه التجارب الى مستوى الاسطورة .

من المؤكد أن بلزاك يتجاوز الانطباعات المباشرة في تمثيل الواقع سواء كان ذلك بالرحابة أم بالكثافة أم بالتنوع الخ . كما انه لا يتقيد في التعبير ، بحدود الواقع الوسيط . فـ « دارتز » يعلن في روايتنا : « ما الفن يا سيدي ؟ انه الطبيعة مكثفة » غير ان هذا التكثيف ليس شكليا أبدا ، بالعكس ، انه الارتفاع الى أعلى نقطة ممكنة في الطبيعة الاجتماعية والانسانية لأي موقف . ان بلزاك هو أحد اكبر الكتّاب الروحيين النادرين ، ومع ذلك فان ذهنه لا يتقيد بصيغ براءة ولاذعة ، بل يتمظهر في الكشف الباهر عما هو جوهري وفي التوترات القصوى للعناصر المضادة لما هو جوهري ، في بداية مهنته ، توجّب على لوسيان ان يكتب مقالا ضد رواية ناثن ، ضد كتاب كان معجبا به . وبعد عدة ايام ، كان عليه أن يجادل ضد المقال الاول بمقال ثان . لقد كان الصحفي المتدرب « لوسيان » محتارا في البداية أمام هذه المشكلة . في المرة الاولى أوضح له « لوستو » المهمة التي عليه أن ينجزها ،

وفي المرة الثانية كان دور « بلوندي » . وفي المرتين قدّم لنا بلزك سردا متألّقا ، ومبررا من زاوية النظرية الجمالية وتاريخ الادب ، فبعد عرض « لوستو » ، ظل لوسيان مرتبكا تماما : « ولكن ما تقوله لي ، صرخ قائلا ، كله حق وصواب » - « وبدون ذلك ، هل بإمكانك مهاجمة كتاب ناثان بعنف ؟ قال « لوستو » . « وحتى بعد بلزك تعرض العديد من الكتاب الى غياب القناعات في ميدان الصحافة . وذكروا كيف ان مقالات بكاملها كانت تكتب بطريقة متناقضة مع آراء أصحابها . غير ان بلزك هو الوحيد الذي يكشف السفسطة الصحافية كشفا كاملا عندما يلجأ ، بواسطة لعبة ذكية ، الى المقاربة بين الـ مع والـ ضد في مشكلة معينة . بعيدا عن أية قناعة ، وحسب متطلبات الانحلال فقط - وهو يلجأ الى ذلك مبينا ايضا القدرات الكبيرة التي يتمتع بها الكتاب المنحلون بفعل العلاقات الرأس مالية ومصورا في نفس الوقت كيف يحاولون السفسطة ، والاستعدادات للتعبير حسب الحاجة وبحماس وقوة اعتقاد ، عن الفكرة ونقيضها في أية مسألة أو وظيفة أو نشاط فني .

وهذه المضاربات بالفكر تصبح مأساة هزلية عميقة عن روح الطبقة البرجوازية ، وذلك بفضل المستوى الراقى الذي يعرضها به بلزك . وفي حين صور الكتاب الواقعيون اللاحقون الرسمة المتحققة للروح البرجوازية ، فقد أبرز بلزك التراكم البدائي في كل وضوحه وفظاعته . لم يتم بعد اعتبار تحويل الروح الى سلعة مجرد بداهة روتينية . وهذه الروح لم تنسم بعد القلق الروتيني للسلعة التي يتم انتاجها بواسطة نظام العمل المتسلسل . فعملية تحويل الروح الى سلعة تجري أمام أعيننا مثل حدث جديد

بليء بالتوتر الدراماتيكي ، فـ « لوستو » و « بلوندي »  
كانا بالامس ما صاره لوسيان في الرواية : كَتَّابا عليهم أن  
يتركوا فنهم وقناعاتهم تتحول الى سلعة . ان أفضل  
قسم من مثقفي مرحلة ما بعد الثورة يأتي هنا ليعرض  
مشاعره وافكاره في السوق ، أي ليعرض أفضل ما انتجه  
مثقفوا البرجوازية خلال المرحلة الثانية لتفتّح الافكار  
والاحاسيس منذ عصر النهضة . وهو ليس تفتحا تبعا  
فقط على أية حال . ورغم أن جدل الشخصيات عند بلزاك  
يسقط باستمرار في لعبة سفسطائية مع مظاهر الوجود  
المتناقضة ، فان روحهم تتمتع برحابة تبعدهم عن ضيق  
الافق القروي بمسافة لا يمكن تخيلها حتى ذلك الوقت في  
التطور الفرنسي . واذا كانت المأساة الهزلية تبلغ عمقا  
لا مثيل له في تاريخ الادب البرجوازي ، فان ذلك يعود الى  
كون ذلك التفتّح للروح كان ايضا أكبر مستنقع للانحلال  
والتعهر الذاتي والافساد المتبادل .

ان عمق الواقعية اذن وبالتحديد هو الذي يبعد بلزاك  
كثيرا عن اعادة الانتاج الفئوتوغرافي للواقع الوسيط . ذلك  
ان هذا التكثيف المحدد بالمحتوى يعطي أصلا لمجمل اللوحة  
- وبدون أي عنصر رومنتيقي مقوّم - طابعا خياليا مقلقا  
وكثيبا . وحتى في اعماله الهامة الناجحة لا يتعرض بلزاك  
الى الايحاءات الرومنطيقية الا بهذا المعنى ، الامر الذي  
لا يجعل منه كاتباً رومنتيقيا . والطابع الخيالي عنده ليس  
سوى تأمل ، متوصل جذريا الى أقصاه ، حول متطلبات  
الواقع الاجتماعي ، وذلك بتجاوز حدود امكاناتها اليومية  
أو حتى الواقعية في التحقق ، وذلك هو الحال مثلا ، عندما  
يجعل بلزاك من خلاص الروح ، في « ملاموت موفقا » ،



موضوع مضاربة تنزل قيمتها سريعا بالنسبة لمستوى  
السعر الاصلي بعد عدة عروض .

وتعد شخصية « فوتران » Vautrin تكثيفا لهذا  
الطابع الخيالي عند بلزاك ، وليست صدفة أن يبدو  
« كرومويل الاشغال الشاقة » هذا ، في روايات بلزاك  
تحديدا . حيث الممثلون النموذجيون للجيل الفتى ما بعد  
الثورة منهمكون في مصالحة المثل الاعلى مع الواقع . وهكذا  
يظهر « فوتران » في المبيت الصغير الذي يصاب فيه  
« راستينيكا » بازمتة الايديولوجية ، ويلوح ايضا في نهاية  
الافهام المفقودة ، عندما يحاول لوسيان الانتحار ، بعد أن  
خابت كل آماله وتحطم ماديها ومعنويها . وهو يلوح هنا  
بنفس الفجاءة المبررة وغير المبررة في نفس الوقت ، التي  
يلوح بها كل من « مفيستو » في فاوست غوته ، ولوسيفير  
في قايل بايرون ، ان وظيفة « فوتران » في الكوميديا  
البشرية تتطابق مع وظيفة « مفيستو » و « لوسيفير » في  
العملين الغريبين لـ غوته وبايرون ، الا ان مسيرة الزمن  
لم تجرد الشيطان ، وهو المبدأ السلبي ، من عظمتة وهالته  
الخارقتين فقط ، ولم تنزله الى المستوى الارضي فحسب .  
ولكنها غيرت أيضا طبيعة « تضليله » ومختلف أساليب  
هذا « التضليل » . أما غوته فبرغم أنه عاش شيخوخته  
في مرحلة ما بعد الثورة ورغم أنه صورّ المسائل الأساسية  
في تلك المرحلة بطريقة ناجحة ، وظل يعتبر الانقلاب الذي  
شهده العالم منذ النهضة بمثابة انقلاب ايجابي ، فان  
« مفيستو » بالنسبة اليه يعد « جزءا من تلك القوة التي  
تريد الشر دائما ، وتفعل الخير دائما » . هذا الطابع  
الاجابي لم يعد يوجد ، لدى بلزاك ، الا في أحلام خيالية .  
ان نقد « فوتران » المفيستوي ليس سوى التعبير العنيف

والبذيء عما يفعله أو ينبغي أن يفعله كل واحد في هذا العالم اذا لم يشأ ان يحكم على نفسه بالفرق . « ليس لك أي شيء » قال لـ لوسيان ، « أنت في نفس ظروف آل ميديسيس ، وريشليو ، ونابليون في بداية طموحهم . هؤلاء القوم ، يا صغيري ، قد ذروا مستقبلهم بالعقوق والخيانة والتناقضات الصارخة . يجب أن يجرؤ المرء على كل شيء لكي يحصل على كل شيء . لنفكر قليلا . عندما تجلس الى طاولة الورق ، هل تجادل حول الشروط ؟ قوانين اللعبة موجودة ، وما عليك الا أن تتقبلها . » ان الوقاحة العميقة في هذا التصور للمجتمع لا تكمن رغم ذلك الا في مضمونه ومثل هذه المضامين تم التطرق اليها مرارا قبل بلزاك . لكن الغواية الاساسية عند فوتران تكمن في كونه يوضح بدون أوهام وبدون زخرف ايدولوجي ، تلك الحكمة التي تمتلكها كل شخصية فطنة . وتكمن هذه « الغواية » في كون حكمة فوتران تساوي حكمة انقى وأسمى الوجوه في العالم البلزاكي ، لنذكر مثلا واحدا فقط . في الرسالة الشهيرة التي تكتبها مدام « دي مورتسوف » « الجليلة » الى « فيلكس دي فاندينا سي » ، تشير الى المجتمع بقولها : « ان ما يبدو لي أكيدا ، هو وجودهم ، اثر تقبلك لهم بدل ان تعيش منعزلا ، فعليك ان تعتبر الشروط المؤلفة لذلك ، شروطا جيدة ، وفي الغد سوف يتم توقيع نوع من العقد بينك وبينهم . » وهذا التعبير يتم بطريقة أدبية غير دقيقة . غير ان معنى هذه الكلمات يتطابق في الواقع مع ما يقوله « فوتران » لـ « لوسيان » . وكذلك يلاحظ « راستينياك » بدهشة ان لحكمة « فوتران » الكلبية نفس المضمون الذي للامثال الروحية عند الفيكونتيسه ذي بوسنيون . وهذا التطابق في الحكم على طبيعة الواقع الرأسمالي بين رهافة المثقفين الارستقراطيين

والمحكوم بالاشغال الشاقة الهارب تعوّض الصفات المسرحية والصوفية للجوهر المغسّوي لهذا الاخير ( المحكوم ) . وحتى اسمه « خادع الموت » ، في رطانة نزلاء السجن والمراقبين ، ليس بدون مبرر . وبالابتسامة الساخرة المميزة لحكمة بلزак المرّة ، يقف فعلا هناك على جثانة كل اوهام التطور المجيد الذي دام عدة قرون ، ويقر بان الناس هم اما اغبياء أو أنذال .

ان الطابع القاتم لهذه اللوحة لا يعني رغم ذلك ان الامر يتعلق بتشائم على طريقة نهاية القرن التاسع عشر فالكتّاب والمفكرون الكبار في تلك المرحلة من تطور الطبقة البورجوازية يرفضون اية منافحة تافهة عن التقدم الرأسمالي ، وكل ميتولوجيا عن التقدم التطوري البحت ، بالغاء التناقضات ، وذلك باسم نقد عميق وجسور . ولكنهم وتحديدا بسبب هذا العمق وهذه السعة في وجهة النظر يجدون انفسهم في موقف متناقض : فيأتي اعترافهم النقدي والفخور ، وكذلك فهمهم النظري والادبي لتناقضات التطور ، مترافقين بالضرورة مع اوهام واهية . وفي روايتنا يعتبر وصف الحلقة المتجمعة حول « دارتيز » شكلا أدبيا لمثل تلك الاوهام كما ان « ديدرو » نفسه ، باعتباره محاورا ، في ابن أخ رامو ، يجسد هذه الاوهام . وفي كلتا الحالتين تتم مقابلة الواقع الدنيء بـ وجود نموذج آخر للواقع ، نموذج أفضل . لقد سبق لهيغل في تحليله لرواية ديدرو ، ان بيثّن بطريقة حاسمة ضعف هذه البرهنة الادبية : « وهكذا فان الواقع العام لسير الاحداث بالعكس يتعارض مع مجمل العالم الواقعي ، الذي لا يمكن لهذا المثال اذن ان يعد فيه سوى بمثابة حالة معزولة ، حالة نوعية ، وتصوير وجود ما هو خير وشريف بمثابة طرفة

معزولة ، سواء أكانت وهمية أم حقيقية ، هوذا أمرٌ ما  
يمكن أن يقال عنه « . ولقد رأى هيجل بوضوح ، عند  
ديدرو ، أن صوت التطور التاريخي للعالم يعبر عن نفسه  
فيما هو سلبي وسببي وفاسد وليس في هذا التصوير  
المعزول للخير . والوعي الفاسد يرى - حسب هيجل - مجمل  
العلاقة بين الأشياء ، أو على الأقل الطابع المتناقض لهذه  
العلاقة ، في حين أن على الخير الوهمي أن يتمسك بوقائع  
معزولة ومنتقاة . » ان مضمون مقال الروح حول ذاته ،  
هو اذن في عملية قلب كل مفهوم وكل واقع ، ولهذا  
السبب فان الخديعة الكاملة للذات وللآخرين ، والصفافة  
في الاعتراف بهذه الخديعة ، هي أكبر حقيقة . »

ولكن من الطبيعي انه وذلك رغم كل أوهامهم لا تنبغي  
المعارضة الجذرية بين ديدرو صاحب الحوار ، أو دارتيز  
في رواية بلزاك هذه ، مع العالم السلبي المعروف ادبيا .  
فالتناقض الاساسي يكمن تحديدا في كون بلزاك ، رغم  
كل تلك الاوهام على طريقة دارتيز ، قد كتب الاوهام  
المفقودة . فوعي كل من « ديدرو » وبلزاك يتوصل اذن الى  
فهم الجانب الايجابي بالاضافة الى فهم الجانب السلبي  
للعالم الذي يصورانه ، كما يتوصل الى فهم الاوهام  
وتخطمها أمام الواقع الرأسمالي . وبتعبيرهما بهذه الطريقة  
عما هو العالم الرأسمالي ، يرتفع كل من الكاتبين ليس فقط  
فوق وجهات النظر الوهمية هذه التي يدافع عنها الناطقون  
باسمهما في هاتين الروايتين ، بل وفي نفس الوقت ، فوق  
الوقاحة السفسطائية لممثلي الرأسمالية الاصيلين الذين  
يصورانهم . وهذا التعبير عن الواقع هو أعلى درجة في  
الفهم يمكن ان يبلغها كاتب أو مفكر برجوازي ، نظرا لكون  
التطور الاجتماعي لم يسمح له بمغادرة ميدان الطبقات



البرجوازي • ولا شك انه يوجد في هذا التعبير ذاته نواة لا تفصم من الاوهام المثالية • يصف هيغل هذه الاوهام في نهاية تحليله لـ ديدرو مبينا ان الفهم الجلي لهذه التناقضات يعني ان الروح قد تجاوزها فعليا • « ان تحقق الوعي ، عندما يعي ذاته ويتوصل الى التعبير بذاته ، هو سخرية من الوجود ، كما انه سخرية من فوضى الكون ومن ذاته ، وهو في نفس الوقت النهاية - التي تدرك ذاتها - لكل هذه الفوضى » •

ان الاعتقاد بإمكانية التجاوز الفعلي لعدة تناقضات في الواقع بواسطة الفكر ، هو وهم واضح ومميز للمثالية ، وحتى مجرد تجاوز تناقضات لا تزال غير متجاوزة في الواقع ، بواسطة الفكر ، لا يمكن له أن يتبدى الا بطريقة وهمية دائما • غير ان هذا الوهم - الذي يتضمن افكارا ملطفة حسية او منهجية ومتفاوتة في رجعيته دائما - ليست فقط ضرورية كـ « تبرير » للانخراط الضروري والتقدمي اجتماعيا في مجمل التطور الاجتماعي ، حتى ولو رافق ذلك كشف "كامل" لكل الفضائح والاهوال في تلك المرحلة من التطور • وخلف هذا الوهم يختفي ، بالاضافة الى ذلك ، الاعتقاد الصحيح والتقدمي في كون تطور الانسانية في مجمله لا يمكن مطلقا ان يكون خاليا من المعنى ، وان الجهود البطولية من اجل التقدم الانساني منذ النهضة حتى عصر الانوار والثورة الفرنسية لا يمكن ان تنتج ، كمنتصرين نهائيين « نوسنجن وشركاءه » ، وحدهم • ان واقع كون بلزاك قدّم الاعداء الالداء ذاتهم لهذا المجتمع ، الابطال الجمهوريين في « كلواتر سانت - مري » « بحماسة لا غبار عليها » كما شدد على ذلك انغلز بالذات ، هو افضل دليل على وجود نواة صحيحة لاعتقاده في امكانية تطور اعمق



للانسانية ، وذلك رغم التشاؤم المترتب عن العالم المعروف ، ورغم الاوهام المحتممة حول وضعه الاجتماعي الخاص . وهذه الاوهام تؤكد اذن بمبررات خاطئة مواصلة المعركة الكبرى للعدالة لتحرير الانسانية . وهذا البحث اليائس عن الاصاله حتى النهاية هو اذن عند بلزاك مرحلة هامة مأساوية لتطور الانسانية . وفي النور القليل لتلك المرحلة الانتقالية ، وبعد غروب شمس الانسانية البرجوازية الثورية ، وفي حين لا يزال نور الانسانية البروليتارية الصاعد ، غير مرئي ، فان هذا الشكل لنقد الرأسمالية هو افضل طريق للحفاظ على الارث الانساني البرجوازي الكبير ، ولانقاذ افضل ما فيه الى غاية التطور الجديد للانسانية .

لقد خلق بلزاك نموذجا جديدا لرواية الخيبة بفضل الاوهام المفقودة ، غير ان عمله يتجاوز بشدة الاشكال التي اتسم بها هذا النمط من الروايات في القرن التاسع عشر . والفارق الذي يعطي لآثار بلزاك طابعها المميز ، هو ، كما أوضحنا ، تاريخي : يصوّر بلزاك التراكم البدائي للرأسمالية في مجال الروح الانسانية ، اما خلفاؤه ، وحتى أولئك الكبار منهم مثل « فلوبير » على سبيل المثال ، فقد جابهوا الامر الواقع لتبعية كل القيم الانسانية للآلة الرأسمالية . فعند بلزاك نرى اذن تراجيديا الولادة بحدّتها ، وعند ورثته نجد الواقع الميئ للاكتمال والتحسر الفئائي والتهكمي من هذا الاكتمال . يصور بلزاك الصراع ضد الاهانة الرأسمالية للانسان ، أما ورثته فهم يصفون عالما منحطاً بسبب الرأسمالية . ان الرومنطيقية المتجاوزة ، والتي استخدمها بلزاك كعنصر محدود ضمن الصياغة الاجمالية ، تأتي عند الكتاب اللاحقين بطريقة غنائية

وساخرة في اطار الواقعية ، فتغزوها بدون حدود وتخفي  
القوى الكبيرة للتطور وتقدم حالات ومشاعر رثائية وتهكمية  
بدل الموضوعية الحية للشيء المعنيّ نفسه . لقد تحول  
التضامن النشيط مع الصراع التحرري الكبير للانسانية ،  
الى تحسر على العبودية الرأسمالية ، وتحول الغضب  
النضالي ضد الانحلال الى سخرية عاجزة متعالية متفوفة  
ومزدرية . وهكذا فان بلزاك لم يبدع هذا النمط من الرواية  
فقط ، ولكنه حقق به اقصى الامكانيات . أما الاستمرار  
فانه رغم الموهبة الشعرية عند الكتاب اللاحقين ، لم يكن  
سوى انحطاط فني ، ولكنه انحطاط ضروري اجتماعيا  
وتاريخيا .

١٩٣٥

## بلزاك ونقد ستندال

في ٢٥ أيلول ( سبتمبر ) وهو في أوج شهرته ، نشر بلزاك نقدا عميقا مفعما بالحماس لرواية ستندال : دير بارم La chartreu de parme (١) التي لم تكن معروفة بعد في تلك الفترة ، وفي نهاية تشرين الاول ( اكتوبر ) ردّ ستندال على ذلك النقد برسالة مفصلة بيّن فيها النقاط التي يتقبل فيها نقد بلزاك والنقاط التي دافع فيها على طريقته الإبداعية الشخصية ضد بلزاك ، وهذا اللقاء النقدي بين أكبر كاتبين فرنسيين في منتصف القرن التاسع عشر ، هو لقاء يكتسي أهمية قصوى ، رغم أن رسالة ستندال ، كما سنرى ذلك فيما بعد ، تحتفظ باعتدال دبلوماسي نوعا ما ، ولا تعبر بطريقة صريحة وكاملة على معارضة بلزاك ، وهو الأمر الذي تجرأ بلزاك عليه في نقده لستندال . إلا أن هاتين الكتابتين تقدمان صورة جلية عن الاتفاق الأساسي بين كاتبين كبيرين حول المسألة المركزية

---

(١) كتبها ستندال عام ١٨٤٩ ليجسد بها أساسا - وعبر بطلها نابرين دال دونغو ، المقنع بالحساسنة والخيال - مفهومه للحياة الذي يركز على « مطاردة السعادة » ( المترجم ) .

للاوعية الكبرى ، وفي نفس الوقت ، حول الطريق الخاص الذي سلكه كلاهما بحثا عن هذه الووعية الكبرى .

ويعتبر نقد بلزاك قدوة في التحليل الملموس لآثر فني كبير . ففي كل الادب النقدي ، قليلة هي الخالات التي تم فيها الكشف عن الجماليات الاساسية لعمل فني ما ، بتوغل ودود وموهبة حدسية رقيقة وأصيلة . ونقد بلزاك هو مثال للنقد المنطلق من وجهة نظر فنان عظيم كون بلزاك لم يتوصل الى ادراك مقاصد ستندال العميقة وحاول ان يفرض عليه طريقته الابداعية ، رغم ما يتمتع به بلزاك من كفاءة مدهشة في فهم مقاصد ستندال وجعلها مفهومة .

وهذا الحد ليس حداً شخصياً عند بلزاك . ذلك ان نقد الفنانين العظام لأعمالهم الخالصة او لأعمال كتاب آخرين تظل منورة بحق لان التحيز الضروري والخصب هو الذي يشكل قاعدة هذا النقد . ومن هنا فانه لا يمكننا ان نستخلص درساً حقيقياً من هذه الاعمال النقدية الا اذا ابتعدنا عن اعتبارها قواعد ثابتة وابرزنا وجهة النظر النوعية التي تحددها . ذلك ان تحيز فنان كبير مثل بلزاك ودائماً ، كما قلنا ، ضروري وخصب : فعلى هذا التحيز بالذات تقوم كفاءة بلزاك في تصوير الحياة في شموليتها .

ان حقيقة كون بلزاك يحلل الكاتب الوحيد المعاصر الذي يعد ندا له ، ترغم بلزاك منذ بداية نقده ، على تحديد موقعه الشخصي بوضوح كامل ، في تاريخ الادب ، والتطور الاسلوبي في الرواية ، وهو الامر الذي لم يقم به في موضع آخر . ففي مقدمة الكوميديا البشرية لا يتحدث بلزاك اساساً الا على موقفه تجاه والتر سكوت ، فيشير الى

العناصر التي يواصل فيها عمل سكوت وتلك التي يتجاوز فيها سكوت . أما هنا فانه يقدم الآن تحليلا عميقا جدا للنزعات الاسلوبية في رواية عصره . والعمق الملموس لهذا النقد الاسلوبي هو عمق لا غبار عليه بالنسبة للقارئ المتفهم ذلك ان مصطلحات بلزاك تشكو من عدم الدقة وهي أحيانا محيرة .

ويمكن تلخيص المضمون الاساسي لهذا التحليل كالتالي : يميز بلزاك ثلاثة اتجاهات اسلوبية كبيرة للرواية . وهذه الاتجاهات هي : أولا ، « أدب الافكار » الذي يفهمه بلزاك في الاساس على انه أدب العقلانية الفرنسية ، ان فولتير ولوساج Lesage بالنسبة للقدامى ، وستندال وميريمي Mérimée ، بالنسبة للمحدثين ، هم في نظره أهم ممثلي هذا الاتجاه . ثانيا ، « أدب الصور » الذي يعني به بلزاك خاصة الرومنطقي ، من أمثال شاتوبريان وفيكتور هيفو ، الخ . وثالثا ، اتجاه يحاول التآليف بين الاتجاهين السابقين ويطلق عليه بلزاك اسما مزعجا هو « الانتقائية الادبية » . ( ولا شك ان هذا التعبير يأتي من اعجابه المبالغ بفلاسفة معاصرين من نوع رواييه - كولارد Rayer-Collard . ) وفي هذا الاتجاه يضع بلزاك شخصه بالذات ، ووالتر سكوت ، ومدام دي ستايل ، وكوبر ، وجورج صاند . وهذه القائمة من الاسماء توضح الى أي مدى كان بلزاك يحس نفسه معزولا في زمنه . اذ ان الافادات الملموسة حول الكتاب المذكورين هنا ، والنقد المهم بالخصوص حول كوبر ، على سبيل المثال ، في المجلة الباريسية La Revue Parisienn ، يدلان على ان اتفاق بلزاك مع هؤلاء الكتاب حول المسائل الجوهرية في الطريقة الابداعية لم يكن اتفاقا كاملا . أما في هذا



النص الذي كان يريد فيه ان يدافع على طريقة ابداعه باعتبارها اتجاها تاريخيا كبيرا في وجه الكاتب الوحيد الذي يعد في مرتبته ، فقد وجد نفسه مضطرا الآن يحيل الى عدد من الاسلاف والكتاب ذوي الاتجاهات القابلة للمقارنة .

ويوضح بلزاك تعارض اتجاهه مع « أدب الافكار » بطريقة جلية جدا ، الامر الذي يعد مفهوما ، بما ان التعارض مع بلزاك انما يتم التعبير عنه هنا ، يكتب بلزاك : « لا اعتقد ان تصوير المجتمع الحديث ممكنا بالطريقة الصارمة لادب القرن السابع عشر والثامن عشر . اذ يبدو لي ان ادخال العنصر الدرامي ، والصورة ، واللوحة ، والوصف ، والحوار ، امر ضروري في الادب الحديث . لنقر بصراحة ، ان رواية جيل بلاس (1) Gil Blas ، مرهقة كشكل : تراكم احداث وافكار على ، لست أدري اي نوع من العقم . » وعندما يصف بلزاك بعد ذلك بقليل ، رواية ستندال بأنها أهم روايات « أدب الافكار » ، يصنف بأن ستندال قام ببعض التنازلات للمدرستين الاخرين . وسنرى فيما بعد ان بلزاك ، من جهة ، أدرك جيدا عدم تقديم ستندال لادنى تنازل بخصوص التفاصيل الفنية ، سواء للاتجاه الرومنطقي أم للاتجاه الذي يمثله بلزاك ، غير انه ، من جهة ثانية انتقد ستندال حول المسائل النهائية للتأليف ، أي حول مسائل لها علاقة بتصوير العالم ، وبالتحديد بسبب ذلك التسامح المفقود .

---

(1) « قصة جل بلاس دي سانتان » رواية لوساج ، وبطلها الشاب جل بلاس المثقف والمرهف يخوض مغامرات متجددة « تزوده بالحكمة » (م) .

والامر يتعلق هنا بمسألة ايديولوجية وأسلوبية حاسمة بالنسبة للقرن التاسع عشر : مسألة مواجهة الرومنطيقية ، اذ لم يتمكن أي من كبار الكتّاب بعد الثورة الفرنسية ، من الافلات من هذه المجابهة التي كانت قد بدأت مع مرحلة ، غوته وشيلر ، الفايمرية (١) وبلغت ذروتها الادبية مع نقد الرومنطيقية الذي قام به هاينه Heine (٢) . وتكمن المسألة الاساسية في هذه المواجهة في كون الرومنطيقية كتيار لم تقتصر مطلقا على اتجاه أدبي واحد ، وفي التصور الرومنطريقي للعالم كان هناك تعبير عن تمرد تلقائي وعميق ضد تطور الرأسمالية السريع ، ولكنه جاء بالطبع بشكل متناقض جدا . فالرومنطيقيون المتطرفون كانوا أيضا رجعيين اقطاعيين واطلاميين مسيحيين . ولكن في خلفية الحركة كان ثمة ذلك التمرد التلقائي ضد الرأسمالية . ولقد نتج عن ذلك ماأزق خاص بالنسبة للكتّاب في تلك المرحلة الذين ، من ناحية ، لم يكن بوسعهم تجاوز الافق البرجوازي والذين ، من ناحية ثانية ، كانوا يطمحون الى تصور أوسع وأكثر صدقا للعالم . لم يكن بوسعهم مطلقا أن يكونوا رومنطيقيين بالمعنى المدرسي للكلمة ، اذ لم يكونوا قادرين على فهم أو تتبع حركة الزمن المتقدم الى الامام ، غير انهم لم يكونوا قادرين أيضا على تجاهل النقد الرومنطريقي للرأسمالية وللثقافة الرأسمالية بدون خطر التحول الى ممجدين عميان للمجتمع البرجوازي ، ومنافحين عن

---

(١) نسبة الى مدينة نايمر Weimar الالمانية التي تشكلت فيها حلقة ثنائية حول غوته مدة حكم شارل — اوجست ( ١٧٧٥ — ١٨٢٨ ) (م) .  
(٢) هنريخ هاينه كاتب الماني وشاعر ( ١٧٩٧ — ١٨٥٦ ) (م) .

الرأسمالية . فكان عليهم جميعا اذن ، ان يجهدوا أنفسهم لجعل الرومنطيقية اداة مميزة لرؤيتهم للعالم . وينبغي ان نضيف بأن هذا التحقق لم يتم بطريقة كاملة وخالية من التناقض مع أي من الكتاب الكبار في تلك المرحلة ، اذ كانوا جميعا يفترون قيمهم الادبية الكبيرة من المتناقضات الاجتماعية والاخلاقية التي كانوا يرون بأنه لا فكاك منها ، ولكنهم خاضوها حتى النهاية .

ويعتبر بلزاك واحدا من الكتاب الذين برز عندهم هذا الترحيب بالرومنطيقية ، ومحاولة تجاوزها في نفس الوقت ، بشكل اكثر اتساعا ووعيا . اما ستندال ، فهو ، على العكس من ذلك ، يعتمد استبعاد الرومنطيقية من أول وهلة ، وهو في تصوره للعالم يعتبر متابعا واعيا وهاما للفلسفة العقلانية . وهذا التعارض يجد تعبيره الواضح بالطبع في الطريقة الابداعية لدى كل من الكاتبين . فستندال مثلا يوجه الى احد الكتاب الناشئين هذه النصيحة: اذا كان يريد أن يكتب بلغة فرنسية جيدة فعليه ألا يطالع لكتاب محدثين ، ولكن بقدر الامكان ، لكتاب عاشوا في ١٧٠٠ ، وليتعلم طريقة التفكير ، عليه أن يقرأ في الروح Del l'Esprit (١) لـ هلفتيوس ، وكذلك لـ بنتام Bentham . ونعرف بالمقابل الضريبة الادبية التي اداها بلزاك ، رغم انتقاداته ، لأهم الرومنطيقين ، ابتداء من شينييه Chénier وشاتوبريان . وهذا التعارض هو ، كما سنرى ، كامن في أساس الخلافات الحاسمة بين بلزاك وستندال .

---

(١) يوضح فيه هلفتيوس ( ١٧١٥ — ١٧٧١ ) ان انكارنا تتأتى كلها من التجربة الحسية ، وان الافراد يولدون متساوين غير ان ما يميزهم عن بعضهم فيما بعد ، انها هي التربية (م) .

لقد كان علينا أن نشير الى هذا التعارض منذ البداية ، اذ بذلك فقط تكتسب المذائع التي كالحا بلزاک لرواية زولا أهمية بالغة . ان التفخيم ، وغنى الافكار ، والغياب الكلي للحسد ، وهي الصفات التي يصارع بها بلزاک للاعتراف بمنافسه الوحيد في الادب ، ليست مدهشة سوى على المستوى الانساني . ( وتاريخ الادب البرجوازي يقدّم القليل من الامثلة بخصوص مثل هذا الانكار الموضوعي للذات ) . ان نقد بلزاک وتحمسه يبدو ان مدهشين جدا لكونه يلجأ هنا الى اصفاء قيمة على عمل عميق التعارض مع تطلعاته الذاتية .

ويمتدح بلزاک مرارا عديدة وبحماس شديد الصياغة الرشيقة والمستقيمة التي لا تهتم الا بما هو جوهري ، في رواية ستندال . فيصف الصياغة ، باحكام ، أنها ذرامية ، ويحس ان هذا الادخال للعنصر الدرامي هو بمثابة اقتراب لاسلوب ستندال من أسلوبه . وفي هذا الصدد يطري ستندال تحديدا لانه لا يوجد عنده « شيء من تلك النوافل المسماة بحق ، ثروة . كلا ان الشخصيات تتحرك ، تفكر ، تحس » والدراما تتقدم دائما . ولا ينحني الشاعر أبدا ، وهو الدرامي بواسطة الافكار ، لا ينحني أبدا الى الارض لكي يلتقط زهرة ، كل شيء له سرعة قصيدة مدح مغالية . « وحتى بوجه آخر ، يشدد بلزاک في كل مكان وبالاحاح شديد على هذه الرشاقة وهذا التقدم المحدد وغياب الفصول في كتابة ستندال . وفي هذا الاطراء تلوح عدة ميول اساسية مشتركة بين الروائيين الكبيرين ، وبطريقة سطحية يمكننا هنا ان نميز تعارضا أسلوبيا كبيرا بين هذه الرشاقة العقلانية عند ستندال ، والوفرة والتشابك المتعدد والمشوش تقريبا ، في طريقة الكتابة عند بلزاک .



الا ان في هذا التعارض تختفي في نفس الوقت قرابة عميقة\*  
جدا : فلـزك لا ينحني أبدا ، هو الآخر ( في أعماله  
الناجحة ) ، لكي يلتقط زهرة يانعة عند حافة الطريق ،  
وهو ايضا يبرز الجوهري ، والجوهري وحده ، فالاختلاف  
والتعارض مرتبطان في الحقيقة بالفكرة التي يكونونها  
كل من ستندال وبلزك عما هو جوهري ، عند بلزك نجد  
أن هذه الفكرة هي أكثر تعقيدا ، وتشابكا وأقل اختزالا  
في عناصر قليلة هامة ، مما هي عند ستندال .

والميل الى البحث عما هو اساسي بكل روية ، والى  
احتقار كل واقعية بائسة بروية ايضا ، هو الرابطة الفنية  
بين بلزك وستندال ، بغض النظر عن كل التعارضات في  
رؤية كل منهما للعالم وفي طريقة كل منهما الابداعية .  
ولهذا السبب توجب على بلزك ، في تحليله لرواية  
ستندال ، ان يخوض في مسائل الشكل الأكثر عمقا ، وهي  
مسائل لا تزال حتى اليوم تتمتع براهنيتها الى أقصى  
حد . وباعتباره فنانا ، يرى بلزك بكل وضوح ، العلاقة  
التي لا تفصم بين الاختيار الموفق للموضوع ونجاح  
الصياغة . فبالنسبة لبلزك اذن يعدّ من الاهمية بمكان  
توضيح عظمة فن ستندال ، عندما يحدد موقع احداث  
الرواية في ايطاليا ، في بلاط ايطالي صغير ، ويبرز بلزك  
على حق ، ان وصف ستندال يتجاوز كثيرا اطار الحكايات  
في بلاط أمير . لقد أوضح ستندال البنية النموذجية للحكم  
المطلق الحديث ، كما صور بأعلى مستوى انساني وبطريقة  
جد نموذجية ، النماذج الابدعية التي تولد بالضرورة على  
قاعدة مثل هذه الحالة الاجتماعية . وحسب بلزك : « لقد  
كتب الامير الحديث ، وهي الرواية التي كان يمكن لمكياقلي  
ان يكتبها لو أنه عاش مبعدا من ايطاليا في القرن



التاسع عشر « (١) ، كتاب نموذجي بأفضل معاني الكلمة : « أخيرا فان هذا الكتاب يفسر لك بطريقة مدهشة كيف كانت بطانة لويس الثالث عشر تعذب ريشليو . »

ويرى بلزاك ان ستندال بلغ هذه الذروة في التصوير النموذجي تحديدا لانه جعل موقع الحبكة في بارم ، حيث المصالح محدودة والحبكات حقيرة ، ذلك ، يواصل بلزاك ، ان ابراز مصالح قوية كتلك التي اثيرت في حكومة لويس الرابع عشر ، أو نابليون ، كان من شأنها ان تتطلب بالضرورة سعة في العرض ، ووفرة في التوضيحات الملموسة ، وهي أمور من شأنها ان تثقل سير الحبكة كثيرا . وبالمقابل يمكننا ان نكون في دولة بارم بكل سهولة ، ويمكن لـ « بارم » ستندال أن توضح لنا البنية الداخلية النموذجية لكل البلاطات ذات السلطة المطلقة .

يبين بلزاك هنا طابعا تكوينيا اساسيا بالنسبة للواقعية الكبرى في الرواية البرجوازية ، اذ على الروائي ، بصفته « مؤرخ الحياة الخاصة » ( فييلدنغ ) ، ان يصور الاولية الداخلية للمجتمع والقوانين الداخلية لحركته ولبول تطوره وكذلك لنموه غير المحسوس وانتفاضاته الثورية . فالاحداث التاريخية الكبرى والوجوه التاريخية البارزة قليلا ما تكون مناسبة للتعبير عن الوجة النموذجية لتطور الحياة الاجتماعية بطريقة فنية . فعلى سبيل المثال ، ليس من قبيل الصدفة عدم ظهور نابليون كثيرا ، ودائما ضمن الفصول في اعمال بلزاك ، رغم ان النابليونية ، أي

---

(١) ولد ميكافلي بفلورنسا في ايطاليا سنة ١٤٦٩ وتوفي سنة ١٥٢٧ (م) .

مبدأ الملكية النابليونية ، كانت البطل الاجتماعي المحوري في روايات عديدة لبـلـزـاك ، ويعتبر بلـزـاك ذلك بمثابة هواية انفعالية بالفن من قبل الروائيين اذا ما هم سلكوا طريقا مغايرا ، واختاروا موضوعهم من الابهة المرئية من الخارج ، ووفرة الاحداث التاريخية الكبيرة ، بدل الغنى المكثف في التطور النموذجي لكل العناصر الاجتماعية ، وفي نقده لـ أوجين سو Eugène Sue الذي نشر ايضا في المجلة الباريسية ، يقابل بلـزـاك كمثال ، نمط التصوير عند والتر سكوت بنمط سو ، فيقول : « لا يمكن للرواية ان تقبل الوجوه الكبيرة الا بطريقة عابرة ، وهكذا فان كرومويل ، شارل الثاني ، ماري ستيوارت ، لويس الحادي عشر ، والمطالب بالعرش ، واليزابيث وريتشارد قلب الاسد ، كل الشخصيات الكبيرة التي حركها صاحب الرواية لا تظهر الا قليلا أو انها تظهر في الخاتمة ، وهكذا فان دراما الروائي تسير باتجاههم ، مثلما في زمنهم كانت تسير الاشياء والرجال ، نكون قد عشنا في « صدرية » الابداعات الثانوية لوالتر سكوت ، كما نكون قد اعتنقنا مصالح جميع الممثلين ، عندما نتقدم معهم نحو الشخصية التاريخية الكبيرة ، لم يتخذ أبدا من حدث كبير موضوعا لكتابه ، غير انه تعرض فيه للاسباب بدقة ، بتصوير روح وعادات عصر بأكمله ، وبالمكوث في الوسط الاجتماعي ، بدل الانتقال الى موضع الاحداث التاريخية الكبرى ، »

هنا يرى بلـزـاك في ستندال حليفا ، رفيق سلاح : كاتباً يحتقر الواقعية الحقيرة ، والتصوير البائس للحالات النفسية ، احتقاره للتفخيم التاريخي الواسع والفارغ ، كما يجهد نفسه ، مثله تماما ، لابرار الطابع النموذجي لكل ظاهرة اجتماعية بواسطة الكشف الواعي عن الاسباب

الحقيقية للامداث الاجتماعية • ويلتقي الواقعيان الفرنسيان الكبيران في القرن التاسع عشر حول هذه النقطة : النضال ضد كل النزعات التي من شأنها انزال الواقعية عن هذا المستوى الجوهري المرتفع •

وفي رواية ستندال ، يستحسن بلزاك قبل كل شيء رسم الشخصيات الفذة • وفي هذا الصدد ايضا تلتقي الجهود النهائية للواقعيين الكبيرين التقاء كبيرا • وكلاهما يعتبر ان مهمته ابراز النماذج الهامة في التطور الاجتماعي ، الا ان مفهوم النموذجي لا علاقة له ، سواء عند بلزاك أم عند ستندال بأي شيء مشترك مع الطبيعة الوسطية للشخصيات في الواقعية اللاحقة ما بعد ١٨٤٨ • وكلاهما يقصد بالوجه النموذجي ، شخصا غير اعتيادي يوحد في شخصيته كل العناصر الجوهرية لمرحلة خاصة من التطور ، لمنزعه خاص من التطور ولطبقة معينة في المجتمع وفي توجهه الاساسي • ففي نظر بلزاك ، يعتبر فونزان المجرم النموذجي وليس مجرد برجوازي صغير ينكب صدفة على ادمان شراب ماء الحياة ويغتال شخصا أو اثنين خلال سكره الطارئ ، كما سيعتاد المذهب الطبيعي ، فيما بعد ، على حل مسألة النموذجي ، في مثل هذه الحالة • ويعجب بلزاك فعلا بالمقدرة التي يقدم بها ستندال دوق بارم ، الوزير موسكا ، الدوقة دي ساسنفرينا ، الثوري فيرانت بالا ، كي يجعل منهم وجوها نموذجية من هذا الطراز • والاعجاب الخالي من الحسد الذي يحس به تحديدا تجاه الشخصية الاخيرة هو اعجاب مهم بشكل خاص ومميز للموضوعية التي يرى بها بلزاك مسائل الواقعية الكبيرة ، دون أن يقلق لجدارته الشخصية : يشير الى انه جرب بدوره شخصية شبيهة بالشخصية التي قدمها ستندال ،

عبر ميشال كرستيان ، و لكن ستندال تجاوزه بوضوح  
تجاوزا حاسما من حيث التحقيق .

غير أن بلزاك كلما توغل في مشاكل تأليف الرواية  
عند ستندال ، ظهرت الفوارق بين طريقة تأليفه وطريقة  
ستندال بوضوح أكثر . ولقد رأينا الحماس الذي يلاحق  
به بلزاك خطوة خطوة وصف بلاط بارم ، أن من حيث  
المضمون أو من حيث الشكل ، غير أن هذا التحمس يقوده  
الى الاعتراض الاول على تأليف ستندال . فيعلن بأن هذا  
القسم هو الرواية بآتم معنى الكلمة . فالمقدمات ، وشباب  
فابريس دال دونغو ، كان ينبغي ألا تتم روايتهما الا  
بسرعة ، وكذلك الحال بالنسبة لوصف عائلة دال دونغو  
وبلاط ميلانو تحت حكم أوجين دي بوهارني ، الخ ، ،  
التي ليس لها هي الاخرى ، بالنسبة لبلزاك ، مكانها في  
الرواية ، تماما مثل مجمل الخاتمة ، وهي مرحلة ما بعد  
عودة موسكا ودوقة ذي سانسفرينا في بارم ، وقصة حب  
فابريس وكليليا ودخول فايرس الى الدير .

وهنا يريد بلزاك ان يفرض على بلزاك طريقة  
صياغته . فأغلب روايات بلزاك تتمتع بتجانس أكثر  
للحكاية ووحدة أقوى للحالات النفسية السائدة في الرواية  
مما عند ستندال ومما في روايات القرن الثامن عشر . ومع  
استثناءات قليلة يبتعد بلزاك عن طريقة الصياغة في هذه  
الروايات الأخيرة . فهو يقدم فاجعة مكثفة في المكان  
والزمان ، أو تراكما من الفاجعات ، مع منح هذه اللوحة  
السحرية جوا متجانسا بكثافة . وهكذا ، باستخدام اشكال  
من صياغة الدراما عند شكسبير ، وصياغة القصة  
الكلاسيكية ، في روايته ، يبحث بلزاك عن عرض فني

لأنحطاط شكل الحياة البرجوازية الحديثة • والنتيجة الضرورية لهذا الشكل من الصياغة هو انه من المستحيل على سلسلة كاملة من الشخصيات أن تعبر عن نفسها في مثل هذه الرواية • ومبدأ الصياغة الدورية Cyclique الذي لا يمت بصلة للأشكال الأخيرة في الدورة الروائية ، كما هو الحال عند زولا مثلا ، يركز فنيا على واقع كون الشخصيات غير المكتملة توضع فيما بعد في المركز من أعمال أخرى حيث يكون من شأن بيئة وأسلوب حياة هذه الشخصية أو تلك ، ان يقدم مركز الحركة • لنتذكر الطريقة التي يظهر بها بلزاك كلا من فوتران ، راستينياك ، نوسنجن ، مكسيم دي تراي الخ • ، بوصفهم وجوها درامية في رواية الاب غوريو ، ليرسم فيما بعد اكتمالهم الحقيقي ، وتحققهم الحقيقي في روايات أخرى • ان عالم بلزاك هو بالفعل مثل عالم هيغل : دائرة مكونة من عدة دوائر فقط •

أما مبدأ الصياغة عند ستندال فهو متعارض كلياً • فهو الآخر يطمح ، مثل بلزاك ، الى تقديم كلية دائما ، لكنه يريد دائما تركيز العناصر الجوهرية لعصر ما ( عودة الملكية في الاحمر والاسود ، الحكم المطلق للدول الايطالية الصغيرة في دير بارم ، موناركية تموز في لوسيان لرون ) في سيرة حياة احد النماذج البشرية • وهذا الشكل السيري ، الذي يستعيره ستندال من التطور الادبي السابق ، يتمتع عنده بدلالة خاصة ، وأصيلة تماما • اذ ان ستندال يحرك نموذجا بشريا تحتفظ أمثاله المختلفة ، رغم السمات الفردية والاختلاف الملحوظ بوضوح فيما يخص منشأهم الطبقي وشروط حياتهم ، تحتفظ بسمات عميقة التماثل وذلك سواء فيما يتعلق بأعماق كيانهم أو بمواقفهم ازاء



العصر بأسره . ( جوليان سوريك فابريس دال دونغو ،  
لوسيان لوون . ) فمسير هؤلاء الرجال يوضح بالتحديد  
الدناءة والمضايقات الجفيرة في عصر بأكمله ، وهو عصر  
لم يعد فيه مكان للمتحمدين من المرحلة البطولية  
للبرجوازية ، مرحلة الثورة ومرحلة نابليون . وكل أبطال  
ستندال أولئك يخلصون كمالهم الاخلاقي بالهروب من  
الحياة ، واعدام جوليان سوريل يقدمه ستندال بجلاء على  
انه انتحار . أما فابريس ولوسيان فانهما يهجران الحياة  
بذورهما ، وان كان ذلك بطريقة أقل تأثيرا وأقل درامية .

لم يلاحظ بلزاك مطلقا هذا الحد الايديولوجي الحاسم ،  
عندما اقترح تكثيف الرواية وجعلها تقتصر على الصراعات  
داخل بلاط بارم . وكل ما اعتبره بلزاك نافلا من زاوية  
طريقته في الصياغة ، كان حاسما بالنسبة لستندال .  
فالبداية مثلا : المرحلة النابليونية مع البلاط الموصوف  
بالوان صارخة أي بلاط حاكم الاقليم أوجين دي بوهارني ،  
باعتباره عنصرا محددا لبنية فابريس الاخلاقية ولتطوره .  
وبالاضافة الى ذلك ، كان الوصف الفني الساخر لعائلة  
دال دونغو - وهم من اغنياء الارستقراطية الايطالية  
الذين انحطوا الى درجة التحول الى جواسيس للنشأ ،  
العدو اللدود - ضروريا مطلقا كمفارقة ، نفس الحال  
بالنسبة للخاتمة ، اي التطور النهائي لـ فابريس ، وذلك  
للاسباب التي ذكرناها منذ قليل .

يظل بلزاك وفيما لمبدئه في الصياغة ، عندما يتعرض  
الى امكانية جعل فابريس احد ابطال رواياته تحت عنوان  
فابريس أو الايطالي في القرن التاسع عشر . يقول بلزاك :  
« بجعله هذا الشاب وجهًا أساسيًا في الدراما ، اضطر

المؤلف الى اعطائه فكرا واسعا ، ومنحه شعورا جعله يتهوق على القوم الموهوبين الذين كانوا يحيطون به ، وهو شعور يفتقد اليه . » ولا يرى بلزاك ان هذه الخصوصية ، التي كانت تمكن فابريس من أن يكون البطل الرئيسي في الرواية ، موجودة أصلا عند فابريس انطلاقا من رؤية العالم ومن طريقة الصياغة عند ستندال ، فالنماذج الممثلة لاطاليا القرن التاسع عشر والتي يطالب بها بلزاك ، هي عند ستندال متمثلة بالاحرى بشخصيتي موسكا وفيرانتي بالا . ويحتل فابريس المركز الرئيسي عند ستندال لانه ، الانسجام المتواصل لطريقة عيشه الخارجية مع الواقع ، يمثل في الاثناء تلك البقية الباقية من غياب الاتفاق مع دناءة العصر وهو الامر الذي يعد الغرض الادبي الاساسي عند ستندال . ( لا أريد أن أشير الا بطريقة عابرة الى ازدراء بلزاك الفكاهي تقريبا عندما يذهب الى الاعتقاد بأن دخول فابريس للدير ، له أسباب دينية ، كاثوليكية . فمثل هذه الامكانية التي يتبناها بلزاك بطيبة خاطر - لنذكر توبة الأنسة دي لاتوش ، هذه الشخصية التي على طريقة جورج صاند ، في بياتريكس Béatrix - غير واردة في العالم الذي ابرزه ستندال في رواياته . )

وانه لامر مفهوم ، في هذه الشروط ، ان يكون نقد بلزاك قد أثار مشاعر مرتبكة جدا عند ستندال . اذ من الطبيعي أن يكون الكاتب الذي لم يعرف قدره ، والذي لم يكن ينتظر الفهم والتأييد سوى من المستقبل البعيد ، قد تأثر بالغ التأثير بذلك التحمس الشديد لعمله من قبل اكبر كاتب معاصر له . وأحس ايضا ان بلزاك هو الوحيد الذي تمكن من فهم المقاصد الجوهرية في عمله الابداعي

فهما دقيقا وتحليلها في العديد من النقاط على نحو لافت للنظر . وعلى وجه الخصوص ، وجد ستندال نفسه مفهوما تماما عبر الطريقة التي فسر بها بلزاك اختياره لموضوعه ، ونقل حبكته الى بلاط ايطالي صغير . ورغم الفرح الصادق والعميق الذي احده نقد بلزاك ، فقد وقف ستندال ضده ، طبعاً بطريقة مهذبة ودبلوماسية ، ولكنها صارمة موضوعياً ، وخاصة فيما يتعلق باعتراضاته الاسلوبية .

وبالفعل ينتقد بلزاك في نهاية بحثه ، أسلوب ستندال بطريقة متشددة . طبعاً ، لبلزاك مرة أخرى ، فهم عميق لكفاءات ستندال الادبية الهامة ، وفي المجال الاول كفاءته في تمييز الشخصيات بسمات مختزلة ، مع التشديد على ما هو أساسي . « قليلة هي الكلمات التي يكتفي بها السيد بايل ، الذي يرسم شخصياته سواء بالحركة أو بالحوار ، انه لا يرهق بالوصف ، وهو يسرع باتجاه الدراما ويصل اليها بكلمة ، بفكرة » . وفي هذا المجال ايضاً ، يعتبر بلزاك ستندال ندا له ، في حين انه ، وتحديداً فيما يتعلق برسم الشخصيات ، اعتاد على النقد الصارم للكتّاب الذين يصنفهم في نفس اتجاهه الادبي . وهكذا انتقد مراراً ، الحوار عند والتر سكوت ، كما صارع ايضاً في المجلة الباريسية ، ضد طريقة كوبر في رسمه للشخصيات بواسطة تكرار عدة تعابير . ويؤكد انه توجد لا شك بعض الامثلة المجترأة على ذلك ، عند « سكوت » نفسه ، غير أن « الاسكتلندي الكبير لم يبالغ في هذه الوسيلة الضعيفة التي تدل على روح عقيمة جافة ، فالعبقريّة تتمثل في جعل الكلمات المظهرة لطبيعة الشخصيات ، تنبجس في كل موقف ، وليس في رسم الشخصية بجملة تنطبق على كل موقف . » ( هذا النقد الموجه لستندال هو ايضاً لم

يفقد راهنيته ، بما أن رسم الشخصيات ، منذ المذهب الطبيعى وكذلك منذ تأثير ريتشارد فاغنر وغيره ، لم يتخلص من اعتماد عبارات مكررة على شكل « لازمة Leitmotiv » . ويشير بلزاك محققا الى أن ذلك يخفي عدم القدرة على التصوير الحقيقي للشخصية حسب حركتها وتطورها . (

ورغم هذا الاعتراف بكفاءة ستندال الكبيرة في رسم الشخصيات بطريقة مختصرة وعميقة وبواسطة اللغة والحوار ، فإن بلزاك يظل غير راض البتة على أسلوب الرواية عند ستندال . فيشير الى قائمة من الهفوات الاسلوبية وحتى النحوية . غير أن نقده لا يتوقف هنا . فهو يطلب من ستندال تنقيح أسلوبها واسعا لعمله . ويشير الى أن شاتوبريان ودي ماستر نقحوا مرارا وتكرارا العديد من أعمالهما ، ثم يختم أملا أن تحصل رواية ستندال هي الأخرى ، بفضل بعض اللمسات على « طابع الكمال ، وختم الجمال الذي لا عيب فيه ، كما فعل كل من السيدين شاتوبريان ودي ماستر بالنسبة لكتابيهما الاثيين » .

عندئذ ، تثور في ستندال كل غرائز الكاتب وقناعاته ضد هذا المثل الأعلى الاسلوبي . فيسلم حالا بالتهاون في الاسلوب . وكان على العديد من صفحات الرواية أن تنشر على الطريقة الاملائية الأصلية : « وسوف أقول مثل الاطفال : لن أعود الى ذلك أبدا . » إلا أن الاتفاق يتوقف عند هذا الحد . فستندال يزدري من أعماق قلبه الامثلة الاسلوبية التي يشير اليها بلزاك . كتب : « في سن السابعة عشرة أوشكت على خوض مبارزة من أجل ذروة

الغابات العامضة للسيد دي شاتوبريان ٠٠٠ لا يمكنني أن أطيق السيد دي ماستر ٠٠٠ ولهذا السبب بدون شك أكتب بطريقة سيئة ، ان ذلك يحدث عن حسب مبالغ فيه للمنطق . « ولكي يدافع عن أسلوبه يسوق الاعتبار التالي : « لو أن دير بارم كتبتها السيدة صاند بالفرنسية ، لأحرزت على نجاح كبير ، ولكن للتعبير عما يوجد في المجلدين الحاليين ، كان ذلك يستدعي ثلاثة مجلدات أو أربعة ، زن هذه الحجة . » ثم ان ستندال يصف أسلوب شاتوبريان ورفاقه بالطريقة التالية : « ( - هناك الكثير من الأشياء الصغيرة اللطيفة ولكن لا جدوى من ذكرها ٠٠٠ ٢ - وهناك الكثير من التزويرات الصغيرة المحبب سماعها . »

وهذا النقد للأسلوب الرومنطقي هو ، كما سنرى ، في منتهى اللذاعة ، غير ان ستندال بعيد هنا عن أن يكون قد أفرغ كل ما في قلبه ضد الناقد الأسلوبى وايضا ضد الأسلوبى بلزاك . بل انه لم يترك الفرصة دون أن يضيف الى هذه الملاحظات الجدالية ، تلميحات الى اعجابه بدون تحفظ ببعض أعمال بلزاك ( زنبقة في الوادي ، الاب غوريو ) . ومن الطبيعى ان الامر لا يتعلق هنا باللباقة الدبلوماسية فقط . ولكن ستندال بطريقته الدبلوماسية ، وهو أمر مفهوم تماما ، لا يشير هنا الى انه يشجب ويزدري العناصر الرومنطيقية في أسلوب بلزاك تماما كما هو الحال بالنسبة لأسلوب الرومنطقيين بالمعنى الضيق للكلمة . وهكذا فانه يعلن في موضوع آخر حول بلزاك : « أظن انه يكتب رواياته مرتين . مرة بطريقة عقلانية وأخرى مع توشيحها بالأسلوب التوليدي للعبارات الجميلة على غرار «patiments de l'âme» ، « كان الثلج ينزل في قلبه » وأشياء أخرى جميلة . » كما انه لا يشير ايضا هنا الى



أي حد يزدري بالذات أمام أي تسامح تجاه هذا « الأسلوب التوليدي » . فهناك جملة في موضع ما من الرواية تقول عن فابريس انه كان يتنزه « مستمعا الى الصمت » . وفي هامش نسخته يسجل ستندال اذن الحجة التالية بالنسبة لقارىء ١٨٨٠ : « لكي تقرأ عام ١٨٣٨ ، كان ينبغي القول : « مستمعا الى الصمت » . فستندال اذن لا يخفي نفوره ، غير انه لا يعبر عنه بطريقة جذرية وشاملة كما يحس به .

والى جانب هذا النقد الذاتي يضيف الاعتراف التالي : « كثيرا ما أفكر ربع ساعة قبل أن أضع صفة قبل موصوفها أو بعده . . . لست أرى سوى قاعدة واحدة : أن أكون واضحا ، وإذا لم أكن واضحا ، فإن كل عالمي يتقوّض » . ثم ينتقد ، انطلاقا من زاوية نظره هذه ، أهم الكتاب الفرنسيين ، فولتير ، راسين ، الخ . ، لانهم استخدموا في الدراما « أبياتا شعرية لضرورة القافية » وهذه الابيات ، يواصل ستندال ، تحتل المكان الذي كان ينبغي أن تحتله الوقائع الصغيرة الصادقة . وأمثله تنطبق بالتحديد على هذا المثل الاسلوبي : « يا هومير ، ان مذكرات المارشال غوفيون - سان - سير ، مونتسكيو وحوارات الموتي - فلون تبدو لي جيدة الكتابة . . . وأقرأ لـ : أريوست الذي أكن لحكاياته اعجابا » .

وهكذا نجد أن بلزاك وستندال يمثلان اتجاهين متعارضين تماما بخصوص المسائل الاسلوبية تحديدا . والتعارض يظهر بوضوح في كل المسائل الخصوصية ، فعندما ينتقد بلزاك تألق الأسلوب عند ستندال ، فإنه يكتب : « جملة الطويلة سيئة التركيب ، وجملة القصيرة

تفتقر الى الاستدارة والاتساق . انه يكتب تقريبا على طريقة ديدرو ، الذي لم يكن كاتباً . » ( هنا ، يذهب بلزاك ، مدفوعاً بمعارضته الجذرية لاسلوب ستندال ، الى حد الوقوع في المفارقة غير المعقولة . ففي أعماله النقدية الأخرى توجد تقييمات أكثر انصافاً لديدرو . غير ان في هذه المفارقة ايضاً ، منزعاً اسلوبياً حقيقياً لبلزاك . ) أما ستندال فهو على العكس من ذلك يقول : أما فيما يتعلق بجمال الجملة ، واستدارتها ، وعددها ( كما هو الحال بالنسبة للتأبين في جاك القنري Jacquel le fataliste ) فاني غالباً ما أرى فيها عيوباً . »

ان التعارض الاسلوبي بين اتجاهين كبيرين في الواقعية الفرنسية هو الذي يجذب تعبيره هنا بصدد هذه المسائل . واثناء التطور اللاحق للواقعية الفرنسية ، وجد المبدأ الستندالي نفسه في مركز ثانوي . ان فلوبير ، وهو أكبر وجه أدبي في الواقعية الفرنسية بعد ١٨٤٨ ، كان معجباً بالجمال الاسلوبي عند شاتوبريان بدون قيد أو شرط ، أكثر من اعجاب بلزاك به ، ويروي الاخوان غونكور في مذكراتهما ان فلوبير كان يستشيط غضباً كلما جرى الحديث عن « السيد بايل Beyle » بوصفه كاتباً ، ومن الواضح ، وبدون تحليل خاص الأبرز كتشابه الواقعية الفرنسية الآخرين خلال نهاية القرن ، ان اسلوب كل من زولا ودودي Daudet ، والاخوين غونكور ، تحدد هو الآخر بتمثيل الاسلوب الرومنطقي وليس البتة بواسطة رفض ستندالي لـ « التوليد التعبيري » الرومنطقي ، ومن المؤكد ان زولا يعتبر اعجاب أستاذه فلوبير بشاتوبريان هو من قبيل النزوة . غير أن هذا الامر لا يغير شيئاً في

واقع كون أسلوبه الخاص كان بدوره شديد التحدد بفضل  
تقبل آرث رومنطقي واسع ( فكتور هيفو ) .

هذا التعارض في الأسلوب بين بلزاك وستندال هو ،  
من حيث جوهره ، تعارض ذو أسباب ايديولوجية ، ونكرر  
أن مسألة تمثيل الرومنطيقية من قبل الواقعيين الكبار في  
تلك المرحلة ، ومحاولة تحويل الرومنطيقية الى عنصر  
متميز في الواقعية ، ليست مجرد مسألة تتعلق بالأسلوب ،  
فالرومنطيقية بالمعنى الواسع للكلمة ، ليست تيارا أدبيا  
أو فنيا وحسب . ان الامر يتعلق أكثر بالموقف المتخذ تجاه  
تطور المجتمع البرجوازي بعد الثورة . فالقوى الرأسمالية ،  
التي تحررت بفضل الثورة والامبراطورية النابليونية ،  
تتطور أكثر فأكثر ، وتطورها ينشئ بروليتاريا يزداد  
عددها أكثر فأكثر وتقترب من الوعي الطبقي أكثر فأكثر .  
ومرحلة النشاط الادبي لكل من بلزاك وستندال كانت  
متزامنة مع مرحلة أولى النضالات العمالية الكبرى  
( انتفاضة ليون ) ، كما انها كانت نفس المرحلة التي  
ولدت فيها الايديولوجيا الاشتراكية ، وخاصة بدايات النقد  
الاشتراكي للمجتمع البرجوازي ، انها المرحلة التي كتب  
فيها الطوباويون الكبار ، من اتباع سان سيمون وفورييه ،  
أعمالهم . وهي المرحلة التي بلغ فيها النقد الرومنطقي  
للرأسمالية ، متوازيا مع هذا النقد الاشتراكي الطوباوي ،  
ذروته النظرية ( سيسمونيدي ) . كما انها مرحلة  
الازدهار النظري للاشتراكية الاقطاعية والدينية  
( لامني Lamennais ) . وهي المرحلة التي ظهر فيها  
ماضي المجتمع البرجوازي تاريخيا على انه تطور لصراع  
الطبقات ( تييري ، غيزو . الخ . )

ان التعارض العميق بين بلزاك وستندال يكمن في كون

تصوّر العالم لدى بلزاك لامس كل هذه التيارات وتأثر بها بطريقة شاملة ، في حين كان تصور العالم لدى ستندال ، في جوهره ، مواصلة منطقية وهامة للايديولوجيا العقلانية العائدة الى مرحلة ما قبل الثورة . وهكذا فان رؤية العالم الواعية والمذكورة بوضوح لدى ستندال هي أكثر وضوحا وأكثر تقدمية من رؤية بلزاك ، الذي كان متأثرا شديداً بالتأثر بكنائكة رومنطيقية وصوفية الى جانب اشتراكية اقطاعية ، فكان يحاول عبثا التوفيق بين هذه الميول والموناركية السياسية ، المنسوخة عن المثل الانكليزي ، ضمن تكيف أدبي مع ديكارتية التطور التلقائي لـ : جوفروي سانت - هيلير Geoffroy Saint-Hilaire .

والامر الذي يتطابق مع هذا التعارض في تصور العالم ، هو كون روايات بلزاك الاخيرة كان يخيم عليها ، فيما يتعلق بالثقافة ، تشاؤم اجتماعي عميق ، وأجواء نهاية للعالم ، في حين كان ستندال الشديد التفاؤل تجاه الحاضر والذي كان ينتقد هذا الحاضر بذهن حاد وبازدراء كبير ، يضع آماله بكل تفاؤل في تفتح للثقافة البرجوازية نحو حوالي ١٨٨٠ . وآمال ستندال هذه ، لم تكن مجرد آمال أديب وكاتب لم يعط حق قدره من قبل معاصريه ، انها تخفي فهما ( وهميا لا شك ) لتطور المجتمع البرجوازي ، ومعه ، الثقافة البرجوازية ، وفي المرحلة ما قبل - الثورية كان هناك ، حسب ستندال ، طبقة في المجتمع قادرة على الحكم في النتائج الثقافية ، الا ان طبقة نبلاء ما يعد الثورة تخشى باستمرار ، ١٧٩٣ أخرى ، فتفقد بذلك كل ملكة للحكم ، والاغنياء الجدد يشكلون زمرة حديثي نعمة وجهلة أنانيين ، ويأمل ستندال فقط في السنوات القريبة من ١٨٨٠ ان يصل المجتمع البرجوازي الى وضع يسمح له

من جديد بثقافة ، مأخوذة بمعنى عصر الانوار ، وبمعنى مواصلة لعصر الانوار .

وهكذا فان الجدل الخاص للتاريخ ، والتطور غير المتساوي لسائر الايديولوجيات ، يؤديان الى النتيجة المذهلة التالية : ان بلزاك ، على قاعدة رؤيته للعالم الاكثر ابهاما ، والرجعية صراحة في نواح عديدة ، عكس المرحلة ما بين ١٧٨٩ و ١٨٤٨ بطريقة اكمل وأعمق من منافسه الكبير صاحب الافكار التي كانت رغم ذلك أكثر وضوحا وتقدمية . طبعاً ، ينتقد بلزاك أولا الرأسمالية انطلاقاً من اليمين ، انطلاقاً من المواقف الاقطاعية والرومنطيقية . الا أن حقه البعيد النظر على دناءة العالم الرأسمالي وهو في مرحلة الحمل. ينتج نماذج أبدية لهذا المجتمع مثل نوسنجن ، كريفيل ، الخ . وتكفي مقارنة هاتين الشخصيتين بالرأسمالي الوحيد الذي أبرزه ستندال على مسرح الاحداث ، وهو لوون الشيخ ، لنرى الى أي حد كان ستندال في هذا المبدأ أقل عمقا ورحابة ، رغم ان شخصيته نفسها وبوصفها تجسيدا لروح متفوقة ولثقافة متفوقة مشتركتين مع مواهب مالية اضافية ، كانت تمثل نقلا في منتهى الامانة لسمات مستعارة من عصر الانوار في موناكية تموز ( يولية ) . ان لوون الشيخ بوصفه وجها فرديا هو حقيقي تماما ، غير انه كرأسمالي يظل استثناء ، أما بوصفه ممثلا لنموذج ، فهو في رتبة ادنى بكثير من نوسنجن .

ويمكننا أن نلاحظ نفس التعارض في تصوير النماذج المسيطرة ابان عودة الملكية la Restauration فستندال يمقت تلك العودة باعتبارها مرحلة خمول حقيرة تلت



المرحلة البطولية ، اثناء الثورة وحكم نابليون ، من دون جدارة . أما بلزك فهو منافح على عودة الملكية ، فهو ينتقد طبعا أخطاء طبقة النبلاء الفرنسية بقسوة ، غير انه لا يفعل ذلك الا من وجهة النظر التالية : كيف كان يمكن للنبالة ، بفضل سياسة صحيحة ، ان تتلافى ثورة تموز ( يولية ) . لكن العالم الذي أبرزه كل من الكاتبين الكبيرين هو في النهاية مختلف اختلافا كبيرا عن آرائهما الشخصية ، وبوصفه كاتباً ، يعتبر بلزك ان مرحلة عودة الملكية ليست سوى مزلاق Coullisse للرسملة المتنامية في فرنسا ، وان بروسيسيس الرسملة شمل أيضا طبقة النبلاء بقوة لا مفر منها . فيصف اذن كل النماذج ذات التطور الغريب ، التراجيدي ، الكوميدي والتراجيكوميدي التي تنشأ من هذه الرسملة ، ويصف كيف ان سائر المجتمع ، وكل فرد فيه ، متأثر شديد التأثير بالفساد الناجم عن هذا البروسيسيس ، فالوناركي بلزك لا يرى اذن أنصار النظار القديم الشرفاء والمقتنعين الا على هيئة دون كيشوت قروي قصير النظر ومتخلف جدا عن العصر ( الشيخ دسغرينيون في حكومة الاقدمين ، والشيخ دي غينيك في بياتريكس ) . أما الارستقراطيون الحاكمون ، الذين يسايرون زمنهم ، فهم يبتسمون من الافكار المتخلفة والقصيرة النظر عن حسن نية عند تلك النماذج من الناس ويجهدون أنفسهم فقط لاستخدام امتيازاتهم النبيلة كي يستفيدوا أقصى استفادة ممكنة من التطور الرأسمالي . ويقدم الوناركي بلزك نبأته العزيزة على انها زمرة من الوصوليين المتفاوتي الموهبة ، والغليظين الذين لا قوام لهم ، والمتعهرين الارستقراطيين ، الخ ...

أما الرواية التي يخصصها ستندال لمرحلة عودة

الملكية ، الاحمر والاسود ، فهي ملأى بحقد شديد ضد تلك المرحلة . ورغم ذلك فان بلزاك لم يظهر وجهها ايجابيا عن الشباب الملكي سوى لـ « ماتيلدا دي لامول » Mathilde de la Môle . و « ماتيلدا دي لامول » وهي موناكية مقتنعة بكل صدق واخلاص ، وشديدة التعلق بالمثل الرومنطيقية والموناكية ، تحتقر الطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها لان طبقتها تفتقر الى ذلك الاعتقاد الشريف والمتحمس الذي تتحلى به هي . فهي تفضل على اقربائها الاقطاعيين ، جوليان سوريل ، رجل الشغب اليعقوبي والمعجب المتحمس بنابليون . وتبرر ذات يوم ولعها بالمثل الرومنطيقية والموناكية بطريقة في منتهى النموذجية لدى ستندال : « حروب الرابطة هي أزمّة فرنسا البطولية ، قالت له ( لـ جوليان ، ج . ل . ) ذات يوم ، بعينين تلمعان عبقرية وحماسا . كان كل واحد يصارع للحصول على شيء كان يرغب فيه ، انتصار حزبه ، وليس لربح صليب بكل تفاهة مثلما هو الحال في زمن امبراطوركم . أقرّ بأن الانانية والخسة كانتا أقل بكثير ، احب ذلك العصر . » فـ ماتيلدا دي لامول تعارض اذن جوليان المتحمس والمعجب بمرحلة نابليون البطولية ، بمرحلة ، هي في نظرها أكثر بطولة ، ضمن التطور التاريخي . وكل قصة الحب ما بين جوليان وماتيلدا هي ، مرة أخرى ، مروية بأكبر صدق ممكن . غير ان ماتيلدا ، بوصفها وجهها مركزيا للاستقراطية الفتية في المرحلة الملكية ، هي أبعد من أن تكون متحلية بالحقيقة الكبرى النموذجية التي تتحلى بها ديانا دي موهرينيز عند بلزاك .

بهذا نعود الى النقطة المركزية في نقد بلزاك لرواية

ستندال • والى مسألة رسم الإبطال وأخرى تتعلق بكل ذلك ، أي بالمبدأ الأساسي للكتابة عند ستندال • يضع بلزاك وستندال في مركز أعمالهما ذلك الجيل الفتى من الشخصيات الموهوبة وهو الجيل الذي تأثر ثقافيا وشعوريا بزوبعة المرحلة البطولية والذي ، قبل كل شيء ، لم يستطع إيجاد طريقه في مرحلة الملكية الخاملة الحفيرة • وفي حقيقة الأمر لا تنطبق عبارة « قبل كل شيء » إلا على بلزاك • ذلك أن بلزاك يتبين بالتحديد الفاجعات والازمات المادية والروحية والأخلاقية التي يمر بها أولئك الأشخاص من أجل أن يحتلوا رغم كل شيء ، أو فيما بعد ، من أجل محاولة احتلال مكانهم في المجتمع الفرنسي السائر نحو الرسمة المتسارعة ( راسينيكا ، لوسيان دي روبامبري ، الخ • ) • ويرى بلزاك بوضوح تام ماذا يعنيه هذا التكيف مع مجتمع المرحلة الملكية من أزمة أخلاقية كبرى • وليس من باب الصدفة أن تظهر شخصية فوتران ، وهي شخصية فوق - بشرية تقريبا ، مرتين ، موحية بشخصية مفيسفو ، كي تستميل أولئك الإبطال المزعزين ، عندما يكونون ضحية أزمة عميقة ، إلى جادة « الواقع » ، أي إلى جادة الحقارة الرأس مالية والوصولية • وليست صدفة أيضا أن ينجح فوتران في كلتي الحالتين المليئتين بالدلالة • يظهر بلزاك تحديدا كيف أن نمو الرأس مالية وتحولها إلى نسق اقتصادي مهيمن على المجتمع ، يؤديان إلى انحراف الناس وادخال الانحطاط والفساد انسانيا وأخلاقيا حتى أعماق قلوبهم •

أما فهم ستندال فهو مختلف أساسا ، وبوصفه واقعا كبيرا فإنه يرى بدوره كل مظاهر الحياة الهامة التي يكشفها بلزاك ، ومن المؤكد أنه ليس من قبيل الصدفة أو

التأثير الادبي لبلازاك على ستندال اذا وجدنا ، في النصائح التي يقدمها الكونت موسكا الى فابريس ، تلك الصورة عن دور الاخلاق في المجتمع والتي اختارها فوتران أمام روبامبري : مقارنة الحياة في المجتمع بلعبة ورق حيث ، من أجل المشاركة في اللعبة ، لا ينبغي مناقشة الصواب ، والقيمة الاخلاقية ، الخ ، ، في قوانين اللعبة . يرى ستندال كل هذا بتميز تام ، وأحيانا بحقد و « كلبية » ( بالمعنى الذي يستخدمه ريكاردو ) اشد مما عند بلازاك ، وبوصفه واقعا كبيرا ، فانه يعتمد الى ادخال كل ابطاله الرئيسيين في مستنقع الرأسمالية المتوسعة ، ويجعلهم يشاركون في لعبة الوصولية والفساد ، ويلاحظون بدقة وأحيانا بمهارة قوانين اللعبة التي وضعها موسكا وفوتران . ولكن من المثير للاهتمام ان نلاحظ بأن لا أحد من بين ابطاله استطاع الفساد ان يتغلغل الى كيانه بهذه المشاركة في « اللعبة » . ان الحميا الجامحة والنقية ، والبحث المتصلب عن الحقيقة يسمحان لهذه الشخصيات ، رغم كل شيء ، باجتياز حمأة الوحل مع المحافظة على نقاء أرواحهم ، كما يسمحان لهم بنفض الوحل من على أجسادهم في نهاية مجرى حياتهم ( وهم لا يزالون في عز الشباب ) - ثم ، بهجر حياة المجتمع ، حقا ، والتخلي عن المشاركة في الحياة الاجتماعية .

انه الطابع الرومنطيقي لرؤية العالم عند العقلائي الملحد ستندال ، العدو اللدود للرومنطيقية ، : طبعاً نحن نتحدث هنا عن الرومنطيقية بالمعنى الواسع للكلمة وليس البتة بالمعنى المدرسي . وهذا العنصر الرومنطيقي هو حقا نقطة مميزة في رؤيته للعالم . وهذه الرومنطيقية تقوم في المحصلة ، على واقع كونها لا تستطيع التسليم



بانتهااء المرحلة البطولية للبرجوازية ، واختفاء « الجبار السابق لعهد الطوفان » ( ماركس ) لهذه المرحلة . فتعمد الى تحويل كل ذبذبات البطولة التي كانت في تلك المرحلة والتي تجدها خاصة في روحها البطولية العنيدة ، الى واقع مزهو تعارض به حقارة هذا العصر البائسة بطريقة هجائية وراثية .

وينتج عن ذلك حتما صياغة ومجموعة لوحات بطولية تتضمن سموا مثاليا رومنطيقيا لنزعات واندفاعات تحل محل الواقع الاجتماعي ، ولا تستطيع بذلك بلوغ الطابع الاجتماعي النموذجي والمتفوق بطريقة لا يمكن تقليدها ، في الكوميديا البشرية . ولكن من الخطأ اسقاط الطابع التاريخي النموذجي في تمثيل ستندال ، بسبب هذا الوجه الرومنطقي . لقد ظل شجن المرحلة البطولية حيا في سائر الرومنطيقية الفرنسية . أما العبادة الرومنطيقية للالم والحماس الرومنطقي لعصر النهضة الخ ، فانهما يجدان منبعهما تحديدا في هذا الشجن ، وفي هذا البحث اليائس عن نماذج مشرقة للاهواء المتقدة كي يتم عرضها في الحاضر الذي غدا بائسا ينقصه التفاؤل . ان ستندال هنا ، ولأنه يظل وفيا للواقعية في كل مكان ، هو الوحيد الذي تمكن من تحقيق هذا الطموح الرومنطقي بحق . والشيء الوحيد الذي حاوله فكتور هيغو في الكثير من كتاباته الدرامية والروائية والذي لم يقدم عنه سوى هياكل شاحبة متسترة بالخطابة ، استطاع ستندال ان يملأه لحما ودمما ويجعله قدرا ينبض بحياة أشخاص واقعيين . والطابع النموذجي لهؤلاء الاشخاص ، الذين يبدوون لاول وهلة حالات خاصة قصوى ، يأتي من كون هذه الحالات الخاصة تجسّد التطلعات العميقة لأفضل أبناء الطبقة البرجوازية بعد



الثورة • ويتميز بلزك كثيرا عن سائر الرومنطيين تحديدا  
لانه ، من ناحية ، يعي جيدا التفرد المطلق لشخصياته  
ويشدد عليه بطريقة واقعية اجمالا بواسطة جو العزلة الذي  
يحفّ بشخصياته ، ولانه ، من ناحية أخرى ، يبين أيضا  
بواقعية دائمة ضرورة فشل هذه النماذج ، وهزيمتهم  
الضرورية أمام قوى الحاضر ، وانصرافهم ، أو بالاحرى  
طرحهم الضروري من الحياة • ان الطابع النموذجي تاريخيا  
لهذه الشخصيات هو من الهمية بحيث نجد تصورات حول  
القدر متشابهة ، دون أن تكون وثيقة الصلة ، عند كتّاب  
مختلفين وبعيدين عن بعضهم البعض في أوروبا ما بعد  
الثورة مباشرة • نجد هذا التصور في الـ Charge-Suicide  
لـ « ماكس بيكولوميني » ( في الـ Wallenstein لـ شيلر ) ،  
وعلى هذا المنوال يغادر كل من « هيبريون » و « أمبدقليس »  
الواقع عند « هولدرلين » ، وهو نفس قدر العديد من أبطال  
« بايرون » ، ان مقاربتنا هنا للواقعي الكبير ستندال مع  
كتّاب من أمثال شيلر وهولدرلين ليس حبا في المفارقة الادبية  
المجانية ، وانما فقط لتقديم انعكاس ثقافي لديالكتيك تطور  
الطبقات نفسها • فبقدر التعارض في كل مسائل الطريقة  
الابداعية ( وهو تعارض يقوم على اختلاف التطور  
الاجتماعي في فرنسا وألمانيا ) يكون عمق القرابة بين  
هذه التصورات الاساسية • ان التساوق الرثائي عند  
شيلر : « هوذا مصير الجميل على الارض ! » هو نفس  
تساوق تلك الموسيقى التي يرافق بها ستندال تقدّم جوليان  
سوريل نحو المشنقة ، ودخول فابريس دال دونغو الى  
الدير ، وينبغي القول ان الامر عند شيلر لا يتعلق هو  
الآخر بتساوق رومنطقي بحت • فالتصور المتقارب للبطل  
والقدر عند الكاتبين يستند الى تصور متقارب ( في خطوطه

العامة ) لتطور طبقة كل منهما : انه يستند الى نزع  
انسانية متشائمة أمام الحاضر ، الى تعلق بالمثل الكبرى  
العائدة الى مرحلة صعود البرجوازية ، والى الامل في ان  
العصر الذي سوف تنتهي فيه هذه المثل بأن تتحقق ،  
ينبغي أن يأتي وسوف يأتي . ( آمال ستندال في السنوات  
١٨٨٠ ) .

ويتميز ستندال عن كل من شيلر وهلدراين في كون  
تشاؤمه بصدد الحاضر لا يتخذ شكلا غنائيا وراثيا ، ( كما  
عند هلدراين ) ولا يكتفي بحكم فلسفي مجرد على الحاضر  
( كما عند شيلر ) ولكنه يتحول الى أساس لتصور واسع  
وعميق ومفعم بالسخرية والواقعية عن الحاضر . لقد  
عرفت فرنسا - ستندال ، الثورة الفرنسية والمرحلة  
النابليونية حقا ، وحتى ضد عودة الملكية ، كانت توجد  
قوى ثورية نشيطة ، أما شيلر وهلدراين وهما في ألمانيا  
التي لم تكن ثورية اقتصاديا ولا اجتماعيا ولم تمر بثورة  
برجوازية ، فلم يكن بوسعهما الا ان يحلما بتطور كانا  
يجهلان قواه الحقيقية الفاعلة . من هنا الواقعية الساخرة  
عند ستندال ، والغنائية الرثائية عند الالمان ، ان التعلق  
المشوب بالتشاؤم سواء بالحاضر أم بالمثل الانسانية رغم  
كل شيء ، يعطي لابداعات ستندال غنى مدهشا وعمقا  
مؤثرا . طبعاً لم يكن أمله حول المجتمع البرجوازي في ١٨٨٠  
سوى وهم ، ولكن بما أن ذلك الوهم كان وهما مبررا  
تاريخيا ، فقد كان بمقدوره أن يغزو منبعا لذلك الخصب  
الادبي . ( ينبغي ان نتذكر ان ستندال كان معاصرا ايضا  
لانتفاضات بلانكي Blanqui التي كان فيها الثوري البطل  
لا يرغب سوى في تجديد الديكتاتورية العامة واليعقوبية .  
لم يعرف ستندال تحول اليعقوبية البرجوازية الى مسخ

كاريكاتوري ، وتحول افضل الثوريين البرجوازيين الى ثوريين بروليتاريين . أما موقفه ازاء الاضطرابات العمالية في عصره - لنذكر لوسيان لوون - فقد كان ثوريا وديمقراطيا : كان يزدري موناكية تموز ( يولية ) بسبب قمعها الدموي للطبقة العمالية ، غير انه لم ير الاهمية الثورية للبروليتاريا ، او بالاحرى لم يكن ليقتدر على رؤيتها ) .

لقد كانت أوهام بلزاك وافكاره الخاطئة حول التطور الاجتماعي ، كما رأينا ، ذات طبيعة مختلفة تماما . ولهذا السبب يوجد عنده ذلك النقل للـ « الجبار السابق لعهد الطوفان » الى الحاضر ، انه يعرض ، على العكس من ذلك رجالا متميزين في عصره بمنحهم أبعادا جبارة حقا ، لم يكونوا يملكونها في الواقع الرأسمالي كأفراد ( فقط كقوى اجتماعية ) . وبفضل هذا الموقف ازاء الحياة ، فان بلزاك هو الواقعي الاكثر سعة وعمقا من بين الكتابين ورغم تمثله الاوسع لعناصر ايدولوجية واسلوبية من الرومنطيقية ، فانه يظل أقل رومنطيقية منهما .

يمثل بلزاك وستندال طرفين معبرين وبليغين بين المواقف الممكنة ازاء تطور المجتمع البرجوازي خلال المرحلة ما بين ١٧٨٩ و ١٨٤٨ . ان كلا منهما انطلقا من وجهة نظره ، يخلق عالما من الشخصيات ويقدم انعكاسا عميقا وحيا لمجمل التطور الاجتماعي . أما نقطة التقائهما فهي تحديدا في ذلك العمق وذلك الازدراء للمذهب الطبيعي البائس أو مجرد التفخيم الخطابى للناس وللأقدار . يلتقي بلزاك وستندال في واقع كون الواقعية وتجاوز المتوسط اليومي عندهما يسيران متوازيين ، لأن الواقعية عند

كليهما، تعني البحث عن جوهر الواقع المختفي تحت السطح .  
غير أن لكل منهما فكرة مختلفة عن هذا الجوهر . ان بلزاك  
وستندال يمثلان تحديدا موقفين متعارضين تماما ، ولكنهما  
موقفان مبرران تاريخيا ، ازاء المرحلة التي عاشاها من  
تطور الانسانية . ولهذا السبب توجب عليهما ان يتباعدوا  
في كل المسائل الادبية ، ما عدا في المسألة العامة للواقعية .

ان التفهم العميق الذي ابداه بلزاك تجاه ستندال ،  
رغم كل شيء ، هو اذن أكثر من مجرد نقد أدبي عميق  
وذكى . ان لقاء هذين الواقعيين هو أحد الاحداث المهمة في  
تاريخ الادب العالمي ، والذي يمكن مقارنته باللقاء الذي  
تم بين غوته وشيلر ، حتى وان لم تنتج عن اللقاء بين  
بلزاك وستندال مشاركة مثمرة كتلك التي نجمت عن  
اللقاء بين غوته وشيلر .

• ١٩٣٥

## في الذكرى المئوية لميلاد زولا

يعتبر الروائي زولا مؤرخ الحياة الخاصة خلال  
الامبراطورية الثانية ، le Second Empire ، كما كان  
بلزاك مؤرخ الحياة الخاصة خلال مرحلة عودة  
الملكية la Restauration وموناركية تموز ( يولية ) .  
لقد انتسب زولا دائما الى هذا الارث ، وأكد دائما بقوة  
انه لم يبدع فنا جديدا تماما ، كان يعتبر نفسه الوريث  
والمتابع الشرعي لجهود الواقعيين الكبار في بداية القرن  
التاسع عشر ، جهود بلزاك وستندال ، وكان يعتبر  
ستندال بالذات بمثابة الصلة بأدب القرن الثامن عشر .  
طبعاً لم يكن الارث ، بالنسبة لكاتب بارز وأصيل مثل  
زولا ، يعني ابدا مجرد قالب ميكانيكي . وبقطع النظر  
عن اعجابه ببلزاك وستندال ، فقد قام بنقد نشيط لآعمالها  
كي يخلصها مما هو ميت أو شائخ ، وليستخلص مبادئ  
الطريقة الابداعية التي يمكن أن تظل خصبة وناجعة من  
أجل متابعة المذهب الواقعي ( يتحدث زولا دائما عن المذهب  
الطبيعي ) .



ومع ذلك ، فقد تحققت هذه المتابعة بطرق أقل حدية بكثير مما كان يتصور زولا . فبين بلزاك وزولا هنالك ، بالنسبة لتطور ايدولوجيا البرجوازية الفرنسية ، سنة ١٨٤٨ الحاسمة ، ومعارك حزيران ( يونية ) وأول ظهور مستقل للبروليتاريا في التاريخ . وبهذا الظهور ينتهي الدور التقدمي للبرجوازية في فرنسا . وهكذا أخذ التكيف والميل الى الدفاع يتقدمان أكثر فأكثر .

ان زولا نفسه لم يكن قط منافحا عن النظام الاجتماعي الرأسمالي . فقد خاض ، بالعكس ، معركة شجاعة ، اقتصرت في الاول على المجال الادبي ، ثم غدت سياسية واضحة ضد التطور الرجعي للرأسمالية الفرنسية . ولقد قربته التجارب التي عاشها في حياته ، من مسائل الاشتراكية أكثر فأكثر ، ولكن ، والحق يقال ، دون تجاوز طوباوية على طريقة فورييه بعد أن فقدت رونقها ، بغياب جانب النقد الاجتماعي الجدلي والعبقري فيها . ومع ذلك فقد تغلغل التيار العام للتطور الايدولوجي لدى الطبقة التي ينتمي اليها زولا ، في فكره ومبادئه وطريقة ابداعه ، ولينست الحدة الواعية في النقد الاجتماعي هي التي تخف عند زولا ، بالعكس ، انها أكثر نشاطا وتقدمية منها عند الملكي الكاثوليكي بلزاك .

غير ان بلزاك وستندال وصفا انتقال فرنسا البرجوازية من المرحلة البطولية مع الثورة ونابليون ، الى المرحلة الدنيئة الرومنطيقية والخبثية أثناء عودة الملكية وكذلك المرحلة الدنيئة التي كانت علانية مرحلة برجوازية صغيرة ابان موناكية تموز ، ولقد عاشا في عصر لم يكن فيه التناقض بين البرجوازية والبروليتاريا ظاهرا بطريقة

جلية على أنه محور حركة المجتمع العامة ، وهكذا استطاعا أن يكشفوا ويصورا أعمق تناقضات المجتمع البرجوازي بدون تحفظ وبطريقة منطقية ، أما عند خلفائهما فقد كان لمثل تلك الصراحة القاسية والعمق والرحابة في النقد الاجتماعي أن تؤدي الى قطيعة كلية مع الطبقات التي ينتمون اليها .

وحتى زولا ، رغم انه كان تقديميا بصدق ، فانه لم يستطع احداث مثل هذه القطيعة ، وهذا الموقف المتخذ ينعكس في أسس فهمه المنهجي ذلك انه يسقط الجدل الطبيعي تماما عند بلزاك ، أي الكشف الرؤيوي والعنيف للتناقضات الرأسمالية ، باعتبارها لا علمية ورومنطيقية ، ويستبدلها بمنهج « علمي » يفهم - في النهاية - المجتمع على أنه معركة ضد المظاهر المنحرفة في بنية المجتمع المتجانسة ، وعلى أنه معركة ضد « الجوانب السيئة » في الرأسمالية . يقول « ان الدورة الاجتماعية شبيهة بالدورة الحيوية : ففي المجتمع كما في الجسم الانساني ، يوجد تكامل يربط مختلف الاطراف والأعضاء فيما بينها بحيث اذا فسد عضو ، تأثر عدد كبير من الاعضاء ، ونتج عن ذلك داء عضال » .

ان « الروح العلمية » عند زولا تؤدي اذن الى تمثيل ميكانيكي للمجتمع وللجسم ، وبطريقة منطقية لهذا التوجه ، ينتقد زولا ايضا التقديم الذي كتبه بلزاك لكوميديا البشرية ، : اذ عندما يرغب بلزاك فيها بالتأكيد ان يطبق على المجتمع جدلية تطور الانواع التي اعدّها جوفروي سانت - هيلير ، غير انه يستخدم بقوة مماثلة المقولات الجديدة الناجمة عن دياكتيك المجتمع ،

يجد زولا بأن « وضوح البعد العلمي » قد ضاع بذلك ، وأن هناك « لبسا » رومنطيقيا عند بلزاك ، وما يعتبره زولا بمثابة نتيجة « علمية » إنما هو التصور اللا جدلي لوحدة عضوية في الطبيعة وفي المجتمع ، أي اسقاط التناقضات كأساس لحركة المجتمع ، ومذهب « متناغم » حول جوهر المجتمع يسجن النقد الاجتماعي الشريف ، على المستوى الذاتي ، والشجاع عند زولا ، في الحلقة السحرية لضيق أفق تقدمي ، ولكن ، برجوازي لا يمكن تخطيه .

وعند زولا يتم تمثيل الارث الابداعي لبلزاك . وستندال منطقيا على قاعدة هذه المبادئ ، وليس من قبيل الصدفة أو الميل الشخصي ، ان يرى زولا في فلوبير ، صديقه ورفيق سلاحه وهو امر يعد تحقيقا فعليا لما كان بلزاك يرغب فيه ويتمناه . يكتب زولا بصندذ مدام بوفاري : « لقد بدا ان صيغة الرواية الحديثة ، المبعثرة في عمل بلزاك الجبار ، تتم اختزالها والتعبير عنها بوضوح في كتاب من اربعمائة صفحة ، ان دليل الفن الحديث يوجد هنا ، »

ثم يسجل زولا العناصر الآتية كأساس لعظمة فلوبير : أولا ، اسقاط كل العناصر الرومنطيقية ، « ان تأليف الرواية لا يقوم الا على اختيار للمشاهد وعلى نوع من الاتساق التناغمي في تطور الاحداث فالمشاهد هي نفسها ، اول من يتقدم ... وكل ابتكار غير منتظر هو مبعد ... والرواية تتقدم الى الامام معددة الاشياء يوما بيوم ، دون ان تنطوي على أية مفاجأة ... » وحسب زولا ، فقد قدّم بلزاك أيضا في أعماله الكبيرة مثل هذا التصوير الواقعي للواقع اليومي . « لكنه قبل التوصل الى هذا الهم الوحيد في التصوير الدقيق ، ضاع طويلا في الابتكارات المتفردة ، وفي البحث عن رعب وعظمة زائفين . »

ثانيا ، في نظر زولا « ان الروائي يقتل الابطال حتما اذا لم يرضوا سوى بالقطار العادي للوجود المشترك . وأعني بالابطال ، تلك الشخصيات المتجاوزة للحجم الطبيعي ، والمهرجين المتحولين الى جبابرة . ان ما يزعج روايات بلزاك باستمرار تقريبا هو تضخيم أبطاله ، انه لا يرى ابدا انه يضخمها اكثر مما يجب » . وفي صيغة المذهب الطبيعي فان « هذا الافراط لدى الفنان ، وهذه النزوة في التأليف التي تحرك شخصية ذات مقاييس خارقة للطبيعة ما بين مجموعة أقزام ، هما أمران مذمومان . فمثل هذا المستوى من شأنه أن يحط من قيمة سائر الرؤوس ، ذلك ان الفرص التي تمكّن من ابراز رجل متفوق تظل نادرة » .

وهنا تظهر بوضوح المبادئ الاساسية في نقد زولا للارث الواقعي . وفي دراساته النقدية المتعددة حول الواقعيين الكبارين ، بلزاك وستندال ، يقدم زولا تنويعات على هذه الافكار الاساسية . وبالنسبة له يعتبر بلزاك وستندال عظيمين لانهما في العديد من مقاطع وفصول أعمالهما ، يصفان الاهواء البشرية بصدق كبير ، ولانهما انتجا وثائق خالدة لمعرفة الاهواء البشرية .

غير انه كان للاثنيين ، وخصوصا لستندال ، عيب تمثل في ممارسة رومنطيقية زائفة . يكتب زولا حول خاتمة الاحمر والاسود ، وبصدد شخصية جوليان سوريل : « وهذا ينبع حقا من الواقع اليومي ، من الحقيقة التي نعيشها ، وهكذا نجد أنفسنا شواء مع ستندال المحلل النفساني أم مع الكسندر دوماس القاص ، في معاشة ما هو خارق . بالنسبة لي ، ومن وجهة نظر الحقيقة الصارمة ، فان



جوليان يحدث لي نفس المفاجآت التي يحدثها لي دارتانيان D'Artagnan ، « ويقدم زولا نفس النقد حول شخصية « ماتيلدا ذي لا مول » ( الأحمر والأسود ) ، وحول سائر شخصيات دير بارم ، وشخصية فوتران عند بلزاك وقائمة أخرى من الشخصيات .

وفي علاقات جوليان وماتيلدا - لكي تقتصر على هذا المثال المميز - لا يرى زولا سوى ألعاب بهلوانية ثقافية وتدقيقات غير مجدية ، ويعتبر أن الشخصيتين قد بولغ في بنائهما ودقتهما . ولا يلاحظ مطلقا أن ابتكار شخصيات خارجة عن المشترك العام وربما استثنائية ، هو الذي كان يمكن ستندال من التصوير النموذجي الكامل للنزاع الهام الذي اختاره كمعطى درامي ، أي : نقد حقارة المرحلة الملكية وادعاءاتها ولؤمها وكذلك ايدولوجيتها الرومنطيقية والاقطاعية المترافقة بعقلية رأسمالية جشعة وبائسة . ونظرا لكون ستندال خلق من ماتيلدا شخصية تتحول فيها - طبعا بطريقة بطولية مبالغ فيها ومتجاوزة للحد - الايدولوجيا الرومنطيقية الرجعية ، الى انفعال صادق ، فقد نتج عن ذلك مستوى لسير الاحداث ومواقف ملموسة مكنت من التعبير الملموس عن التناقض القائم من جهة بين هذه الايدولوجيا وقاعدتها الاجتماعية ومن جهة ثانية بينها وبين اليعقوبية العامة عند جوليان سوزيل المعجب بنابليون ، وهذا التناقض يبرز عندئذ بنسائر تحدياته ، ورهابته ، ابتداء من المصالح المادية الأكثر دناءة وحتى الكشف عن التناقضات الايدولوجية .

كما ان زولا لا يرى ان ابداع بلزاك لشخصية فوتران المبالغ فيها كان ضروريا تماما للتمكن من جعل فشل



لوسيان دي روبامبري الشخصي والخاص ، تراجيكوميديا عظيمة حول الطبقة الحاكمة اثناء عودة الملكية ، وللزوج بكل الطبقة الحاكمة في تلك المرحلة المحتضرة في هذه التراجيكوميديا ، مع كل حقارتها المتعجرفة والجبانة في ذات الوقت ، ابتداء من الملك الذي كان يفكر في تدبير انقلاب سياسي وحتى القاضي البيروقراطي والوصولي .

وطبقا لذلك يتعرض زولا كخاتمة حول بلزاك : الى خياله ، « هذا الخيال المشوش الذي كان يرتمي في حضن كل المبالغات ويرغب في خلق العالم من جديد ، على مستويات خارقة ، هذا الخيال ينفّرني أكثر مما يجذبني » . ولو لم يكن للروائي ( بلزاك ) سواء ، لما كان اليوم سوى حالة مرضية وفضولية في أدبنا » .

وتكمن عظمة بلزاك وخلوذه في نظر زولا ، في واقع كون بلزاك كان من بين الاوائل الذين امتلكوا « حتى الواقع » . ولكن حس الواقع هذا ، عند زولا ، لا يظهر الا بعد أن يقطع من أعمال بلزاك كل تناقضات المجتمع الرأسمالي الكبيرة ، ولا يهتم الا بذلك الوصف للحياة اليومية ، وهو الوصف الذي لا يستخدمه بلزاك الا لكي يتوصل الى صورة اجمالية للمجتمع في حركة كل تحديداته وكل تناقضاته .

انه لمن المميز لـ زولا ، ومعه تين Taine ، ان يكون لهما ، على حق ، اعجاب بشخصية الجنرال هولوت Hulot في ابنة العم بات La Cousine Bette . غير ان كلا منهما لا يرى في هذه الشخصية سوى التصوير المتقن لرجل شبق . وكلاهما لا يخصص ولو ملاحظة واحدة حول التطور العظيم

لهوى هولوت الشهواني انطلاقا من شروط الحياة في المرحلة  
النابليونية ، رغم ان بلزاك يستخدم نفس شخصية  
كريفل Crevel العظيمة كتضاد للإشارة الى التعارض  
بين الشهوانية النابليونية والشهوانية اللويس - فيليبية ،  
وكلاهما يهمل تلك العملية التي يحاول بها هولوت ان  
يحصل على المال ، رغم ان بلزاك يكشف بذلك وبطريقة  
متميزة ، اختلاسات وأهوال السياسة الكولونيالية الفرنسية  
في بداياتها .

وبكلمة ، يعزل زولا وتين الهوى الشهواني لدى هولوت  
عن أسسه الاجتماعية ، انهما يحولان الشخصية المرضية -  
الاجتماعية Socio-Pathologique الى شخصية مرضية -  
نفسية Psycho-Pathologique ، وانطلاقا من مثل هذه  
الاسس فانه لا يمكن لزولا بالطبع ان يرى في الوضع  
الكبير - النموذجي اجتماعيا - للتناقضات لدى بلزاك  
وستندال ، سوى « مبالغاة » ، ورومنطيقية - « الحياة  
أبسط من ذلك » يقول ، في خاتمة نقده لستندال .

وبكل ذلك يقوم بلزاك بالانتقال من المذهب الواقعي ،  
بالمعنى الدقيق للكلمة ، الى المذهب الطبيعي ، والسبب  
الاجتماعي المحدد لهذا التحول هو ان التطور الاجتماعي  
للبرجوازية قد أنزل الكتاب من مرتبة مساهمين في التطور  
الاجتماعي وممثلين لأكبر صراعات العصر ، الى مجرد  
مشاهدين ومذوّنين للحياة اليومية ، ولقد أقرّ زولا بوضوح  
تام انه كان على بلزاك ان يفلس شخصا حتى يتمكن  
من تركيز شخصية « سيزار بيروتو » ، وأن يعرف بتجربته  
الخاصة أحياء البؤس الباريسية كي يستطيع أن يبعث  
الحياة في وجوه أشخاص مثل غوريو ، واستينياك ، الخ .

الا ان زولا ، وأكثر حتى من فلوبير ، المؤسس الحقيقي للمذهب الطبيعي ، كان مشاهدا معزولا ، معلقا نقديا على حياة مجتمعه . ( لقد جاء صراعه الصحفي الشجاع في قضية درايفوس l'Affaire Dreyfus (١) متأخرا جدا ولاحقا جدا عن امكانية تغيير أسس عمله الابداعي ) . وليست روايته الطبيعية « الاختبارية » اذن سوى محاولة لابتكار منهج بواسطته يتمكن الكاتب ، المنحط الى رتبة مشاهد بسيط ، من بلوغ حالة ، يصير فيها قادرا على السيطرة على الواقع بطريقة ابداعية وواقعية .

من الواضح ان زولا لم يع ابدا ذلك الانحطاط الاجتماعي ، ولقد نتجت نظريته وممارسته عن ذلك الوضع الاجتماعي دون ان يتمكن من ادراك ذلك مطلقا . وحتى في نطاق تكوينه لبعض الافكار حول الوضع المختلف للكاتب في المجتمع الرأسمالي ، فقد كان يرى في ذلك ، وبصفه رجلا ليبراليا ووضعييا ، فائدة وتقدما ، وعندما يمتدح عند فلوبير النزاهة ( المفقودة موضوعيا ) باعتبارها سمة جريده مميزة ، فانما يدل ذلك على وعي - زائف قطعا - لهذا الوضع .

ان لافارغ Lafargue ، الذي واصل تقاليد ماركس وانجلز ، ينتقد بقوة الطريقة الابداعية لدى زولا ويقابلها بطريقة بلزاك . ويقر هو ايضا بعزلة زولا عن الحياة

---

(١) الفرد درايفوس ( ١٨٥٩ - ١٩٣٥ ) ضابط فرنسي من اصل يهودي اتهم بالتجسس وحوكم باطلا سنة ١٨٩٤ ثم تمت تبرئته سنة ١٩٠٦ بعد حملة اختلطت فيها الميول السياسية بالانتماءات الدينية وقسمت فرنسا الى معسكرين . (م)

الاجتماعية في زمنه • ويصف لافارغ اقتراب زولا الابداعي من الواقع مقارنة اياه بمحقق صحفي • وهذه المقارنة تنطبق تماما على الاعلانات المختلفة لزولا حول نفسه وحول برنامجه بصدد الطريقة الجيدة للابداع •

سنذكر مثالا واحدا مميزا جدا من بين الافادات العديدة المماثلة لزولا • يصف ذات يوم طريقة ابتكار الرواية : « أحد روائيينا الطبيعيين يريد كتابة رواية حول عالم المسرح • عليه أن ينطلق من هذه الفكرة العامة ، دون أن تكون له أية واقعة أو أية شخصية • وعنايته الاولى ستكون بجمع كل ما مكنه معرفته حول هذا العالم الذي يريد تصويره ، في مذكرته • لقد عرف الممثل الفلاني ، وحضر المشهد الفلاني ••• ثم ينكب على العمل ، فيجادل الناس الاكثر اطلاعا على الموضوع ويجمع الكلمات ، والقصص ، والرسوم الوصفية • وليس هذا كل شيء : سيلجأ فيما بعد الى الوثائق المكتوبة ، ليقرأ كل ما يمكن أن يكون مفيدا له • واخيرا ، يزور الاماكن ، ويعيش بعض الايام في مسرح كي يتعرف فيه على اصغر الزوايا المخبأة ويقضي اماسيه في شرفة ممثلة • ثم يتأثر أكثر ما يمكن بالمناخ المحيط • وبمجرد اكتمال الوثائق ، فان روايته ، كما سبق وان قلت ، تتأسس من تلقاء ذاتها • ولا يبقى على الروائي سوى أن يوزع الوقائع منطقيا ••• ان الفائدة ليست في غرابة القصة ، بالعكس ، فبقدر ما تكون مثقلة وعامة ، بقدر ما تصبح نموذجية » • (التشديدات في الاقتباس مني ، ج ١ ، ص ١٠١) •

امامنا هنا برنامج المذهب الطبيعي في حالته الصرفة التي قطعت جذريا مع تقاليد الواقعية العتيقة : في موضع

الوحدة الجدلية للنموذجي والفردى يحل المتوسط الميكانيكي والاحصائي ، أما الظروف والحكايات الملحمية فانها تعوّض بالوصف والتحليل . لقد أسقط من الحكاية القديمة ، التوتر وسير الاحداث المترافقة أو المتضادة بين الناس الذين كانوا في نفس الوقت أفرادا وممثلين لنزعات طبقية هامة ، وتم تعويضهما بالسلوك المنعزل لطبائع وسطية ذات سمات فردية عرضية فنيا ، أي بدون تأثير جوهري في سيرورة الاحداث المعروضة .

لم يستطع زولا أن يصير كاتباً بارزاً الا لانه لم يطبق هذا البرنامج كلياً . ولكن من الخطأ الافتراض ان « انتصاراً للواقعية » قد حدث عند زولا ، كما لاحظ انجلز ذلك عند بلزاك ، فالمباشرة لن تكون سوى مماثلة شكلية وبالتالي غير صحيحة . لقد كشف بلزاك وصور تناقضات المجتمع الرأسمالي وهو في طور المخاض ، بكل بسالة . ومن هنا بالذات تجد ملاحظته للواقع نفسها في تناقض مستمر مع انحيازه السياسي . وبوصفه فنانيا شريفا فقد وصف حينئذ ما كان يراه ، يحسه ، يتعلمه ، غير مهتم الى كون التصوير الصادق لما كان يدركه على تلك الطريقة ، قد دحض العديد من أفكاره المفضلة . لقد ولد « انتصار الواقعية » من هذه المعركة بالذات . الا ان المرامي الفنية عند بلزاك لم تكن اطلاقاً في تناقض مع وصف رطب ؛ منقب لكل الاعماق في الواقع الاجتماعي .

اما وضع زولا فكان مختلفاً تماماً . اذ ليس هناك هوة بين تصوراته الاجتماعية - السياسية والميول الاجتماعية - النقدية في أعماله ، كما هو الحال عند بلزاك . فملاحظة الوقائع والاهتمام المعطى للتطور التاريخي



يحدثان عند زولا بالتأكيد تجذرا تقدميا واقترابا من الاشتراكية الطوباوية ، غير انهما لا يعنيان صراعا متناقضا للتحيز ضد الواقع .

ان التعارض هو تعارض أشد في المجال الفني . اذ ان الطريقة الإبداعية عند زولا ، والتي لم يقدر هو ولا أجيال كاملة من الكتاب على اخراجها لانها ناتجة عن الوضع الاجتماعي للملاحظ المنعزل ، تحول دون بلوغ عمق وكذلك سعة نظر التمثل الواقعي . والطريقة « العلمية » عند زولا تصب فيما هو وسط ، رمادي ، وفي المنتصف احصائيا . غير ان النقطة التي تنفل فيها كل التناقضات الداخلية بالتبادل والتي لا يبدو فيها ما هو عظيم وصغير ، شريف وحقير ، جميل وكريه ، سوى « نتاج » وسط على نمط واحد ، لا يمكن أن تعني الا موت أي أدب عظيم . لقد كان زولا طيلة حياته تقدميا برجوازيا ليبراليا أكثر سذاجة من أن يكون له أدنى شك جاد حول قيمة منهجه الوضعي ، « العلمي » ، والمتنارع فنية جدا مع ذلك .

غير ان التطبيق الفني لهذه الطريقة لم يتم مع ذلك بدون صراع . اذ توجد عند الكاتب زولا افكار حول العظمة - حتى غير الانسانية - للحياة العصرية وهي افكار أقوى من أن تخضع لتلك التحديدات الرمادية التي ربما لم تكن سوى النتيجة الضرورية لطريقته المطبقة بطريقة منطقية . ان احتقاره وكراهيته لكل ما هو سيء ومنحط وزجعي في المجتمع الرأسمالي هو احتقار أشد من أن يجعله مجرد « مجرب » بعيد عن أي تأثير ، وهو غل في التجرد كما يتطلب ذلك المذهب الوضعي والطبيعي . وهكذا فان الصراع الحاصل يجري داخل طريقته

الابداعية ذاتها . انه صراع داخل بروسييس الابداع ،  
وليس صراعا بين الواقع والانتماء السياسي ، كما عند  
بلزاك .

لهذا السبب لا يتعلق الامر عند بلزاك بمنفذ شامل ،  
بد « انتصار عام للواقعية » ، وانما فقط بأنات وأجزاء  
يكسر فيها مزاج الكاتب سلاسل « العلم » الوصفى وعقائد  
المذهب الطبيعي لكي يتمكن من التعبير بحرية وبطريقة  
واقعية فعلا .

ومثل هذه المنافذ أو الثغرات نجدها تقريبا في كل عمل  
هام ، اما نتائجها فهي تتمثل في اننا نجد أمام أعيننا  
مشاهد معزولة لحقيقة مذهشة حقا . غير انه ليس بإمكان  
هذه الثغرات ان تغطي كامل الاثر . ففي التصور الاجمالي  
تكون الغلبة للعقيدة . وهكذا نجد انفسنا أمام هذه الحالة  
الطريفة : لم يرسم زولا ، رغم كل عظمة أعماله ، شخصية  
واحدة تواصل وجودها مع قيمة شاملة ، أو حياة نموذجية  
يضرب بها المثل مثل الزوجين بوفاري والصيادل  
هومى Homais عند فلوبيير ، وهذا ، دون ذكر مبدعي  
الشخصيات من أمثال بلزاك وديكنز .

وفي مجمل تأليفه ، يحاول زولا أيضا الخروج من الحالة  
المتوسطة الرمادية في المذهب الطبيعي . فيوفق بلوحات  
ذات تأثير وقوة في منتهى الروعة . ويحضر كل منا وصفه  
للمناجم والاسواق والبورصات المالية ، وسباحات المعارك  
والمسارح ، وميادين السباق ، الخ . ولعل الاطار الخارجي  
للحياة العصرية لم يوصف مطلقا بنفس ذلك المقدار من  
التلوين وبنفس تلك الطريقة الايحائية .

غير ان ذلك يقتصر على الاطار الخارجي ، وهي خلفية هائلة يتحرك أمامها رجال صغار عرضيين ويعيشون أقدارهم الصغيرة والعرضية بدورها ، وما أتقنه الواقعيون المهمون حقا ، بلزاك ، ديكنز ، تولستوي ، أي فيما يتعلق بتصوير المؤسسات الاجتماعية بوصفها شبكة علاقات بين الناس ، وتصوير المواضيع الاجتماعية كوسائط في هذه العلاقات ، لم يكن ممكنا بالنسبة لزولا ، اذ ان الانسان وبيئته ، لديه ، مفصولان ويعارض كل منهما الآخر .

ولهذا السبب فان زولا ، عندما يغادر رتبة المذهب الطبيعي ، يصير رومنتيقيا ويصب فيما هو زخرفي ومثير للاعجاب ، كما انه يغدو تلميذا ومتابعا للوصف البلاغي والمجنش عند فكتور هيغو ، انها مأساة كاتب متميزة جدا : اذ ان زولا الذي ، كما سبق وأن رأينا ، ينتقد بعنف شديد رومنتيقية بلزاك وستندال المزعومة ، وجد نفسه ، على الاقل لكي يخلص جزئيا من التبعات المضادة للفن في مذهبه الطبيعي ، مرغما على الركون الى مدرسة فكتور هيغو الرومنتيقية الاكثر نقاء .

لقد كان زولا يحس احيانا بهذا التناقض ، اذ ان التصنع الرومنتيقي والبلاغي والزخرفي في الاسلوب ، الذي اخذ انتصار المذهب الطبيعي الفرنسي ينشره أكثر فأكثر كان مناقضا لتعلق زولا الصادق بالواقع ، وبوصفه رجلا وكاتبا شريفا فقد كان يحس ، بجلاء ، بتعقده الخاص في هذا المجال . «أنا مبالغ في التحلي بقيم عصري ، وأسفاه ! ان رجلي» توغلان في الرومنتيقية بحيث لا أقدر على التفكير في نفض بعض الهموم البلاغية . . . فن أقل ومتانة أكثر . . . اذن ! كم تمنيت لو أننا كنا أقل بريقا

وأكثر عمقا • « غير انه لم يتوفر أي منفذ فني من هذا المأزق لزولا • بالعكس • اذ كان ، كلما ازدادت مساهمته في الصراعات الملتزمة نشاطا ، أصبح أسلوبه بلاغيا أكثر •

ذلك انه لا يوجد سوى وسيلتين أدبيتين لتجاوز المتوسط الرتيب في المذهب الطبيعي باعتباره انعكاسا ميكانيكيا مباشرا للحياة اليومية الرأسالية : اما اكتشاف الدلالة الاجتماعية والانسانية للنضال في الحياة نفسها وتكثيفها فنيا بطريقة مناسبة ( وهذه وسيلة بلراك ) ، واما المبالغة ، بطريقة زخرفية وبلاغية ، في وصف الخلفية ، بعيدا عن الوزن الانساني للحدث الذي يتم عرضه ( وهي وسيلة فكتور هيغو ) •

هوذا المأزق « الرومنطقي » الذي وجد المذهب الطبيعي الفرنسي نفسه موضوعا أمامه • ان الحوافز التي حثت زولا - وقبله فلوبير ، وحتى اذا كانت الطريقة الفنية مختلفة نسبيا ، فان شاتوبريان من شأنه ان يعوّض في هذه الحالة فكتور هيغو - على اتباع الوسيلة الثانية كانت حوافز متأتية من روح معارضة صادقة لايدولوجيا البرجوازية اللاحقة للثورة ، أي ازدراء ذلك الدفاع الكاذب عن المثل الزائفة و « الرجال العظام » الزائفين الذين كانوا يسودون في ذلك العصر ، والعزم الراسخ على تعرية كل ذلك بصراحة قاسية • غير ان المصدر الاجتماعي العميق لهذا القرار ، واردة النضال الشريفة ، لا يمكنهما ان يلغيا خطأ المبدأ الفني ولا التعبير الفني غير العضوي بالضرورة الذي ينجم عنه •



لقد سبق له غوته ، في شيخوخته ، ان رأى ملتقى الطرق هذا ، أي المأزق « الرومنطقي » لهذا الادب الجديد وهو في مرحلة المخاض . وفي آخر سني حياته قرأ في نفس الوقت تقريبا la Peau de Chagrin لبلازاك ونوتردام باريس لفكتور هيغو . ولقد كتب بصدد الرواية الاولى في مذكراته : « لقد واصلت قراءة la Peau de Chagrin وانشغلت بقية الوقت في التفكير كيف آتي على نهاية القسم الثاني هذه الليلة بالذات . انه عمل بارز من طراز جديد جدا ، يتميز مع ذلك بكون الاحداث فيه تتحرك بقوة وذوق بين المستحيل وما لا يطاق ويعرف كيف يستخدم ما هو مذهب كوسيلة لوصف الحالات النفسية والاحداث الاكثر غرابة بطريقة جد منطقية ، وهو ما يمكن أن نمدح فيه الكثير من حيث التفاصيل » ان غوته يرى اذن بوضوح كون بلازاك لا يستخدم العناصر الرومنطيقية ، ما هو غريب ، خارق ، شاذ ، فظيع ، ومبالغ فيه بطريقة تهكمية او مرضية ، الا في خدمة اعادة الانتاج الواقعية للوقائع الانسانية والاجتماعية الجوهرية . وبالنسبة لبلازاك ليس كل ذلك سوى وسيلة ، وانعطافة للتوصل الى واقعية من شأنها ، في تمثيلها لكل العناصر الجديدة في الحياة ، ان تحافظ على العظمة الفنية والمرمى الانساني للادب القديم الرفيع .

أما الحكم الذي قام به غوته بصدد فكتور هيغو فهو على النقيض من ذلك تماما . طبعاً ، فيما بعد واصل هيغو نوعاً من التطور باتجاه الواقعية . فرواية البؤساء و ، ١٧٩٣ ، هما متفوقتان بما لا يقاس على نوتردام باريس فيما يتعلق برسم الشخصيات ، رغم ان فلوبير يلاحظ بسخط حول الرواية الاولى ان مثل ذلك التصوير للمجتمع وللشخصيات



كان في الواقع مرفوضا أصلا عندما كان بلزاك يكتب أعماله .

غير ان العيب الاساسي ، أي وصف البيئة الاجتماعية معزولة عن الناس وبسبب ذلك ، تحويل الشخصيات الى دمي متحركة ، لم يكن بوسع هيغو تخطيه مطلقا . ان نقد غوته الشيخ مع بعض التعديلات يصير مناسباً لكل النتاج الروائي عند هيغو . أما تعلق زولا بهذا التقليد ، فقد جعله يرث من نفس المشكلة الصعبة ما يلي : التصوير العميق والمرضي حقا للناس . ولقد وقاه اخلاصه المتأتي من المذهب الطبيعي للوحدة البيولوجية السيكولوجية و « الاجتماعية » لدى الانسان المتوسط ، من تعسف فكتور هيغو في تحريك الشخصيات . الا ان هذا الاخلاص بالضبط يفرض من جهة حدودا ضيقة جدا على رسم الناس كما يفرض تطبيق المبدأين المتعارضين في المذهب الطبيعي وفي العملة الرومنطيقية والبلاغية ، فيفيد فضلا عن ذلك عند زولا التناقض الهيجوي ( نسبة الى هيغو ) ما بين الانسان وبيئته على مستوى آخر ، على مستوى أعلى ، ولكن دون امكانية تذليله بطريقة فنية .

ان قدر الكاتب زولا ينتمي اذن الى تلك السلسلة الطويلة من مآسي فناني القرن التاسع عشر ، كان زولا واحدا من تلك السلالة من الشخصيات البارزة الذين كانوا مدعووين ، سواء انسانيا أم باعتبارهم موهوبين ، لتحقيق أشياء في منتهى الاهمية لكنهم عرقلوا أو منعوا من اكمال عملهم ، ومن ابداع فن واقعي حقا ، بسبب شروط الرأسمالية غير المؤاتية .

وهذه المأساة جلية بوجه خاص في النتاج الادبي

لزولا ، لا سيما وان لؤم الرأسمالية لم يكن له أي تأثير على الانسان زولا . كان يخوض طريقه شريفا ، جريئاً دون شبهة . وفي شبابه خاض معركة باسلة من أجل الادب الجديد والفن الجديد . ( منافحا عن مانيه والانطباعية ) . ولقد كان في مستوى الظروف عندما تعلق الامر فيما بعد بالنضال ضد المؤامرة الرجعية التي جمعت بين الكليروسية le clericalisme واركاب الحرب والمثواطئين معهم . فلم تستطع التهديدات بالسجن من قبل السلطات ولا العواء الجنوني للصحافة والجماهير التي ضللتها الديماغوجية ان تغل من جراته .

وكان على المعركة الصارمة التي خاضها زولا الى جانب قضية التقدم ان تخلد بعد اثاره ، وتضع اسمه في التاريخ الى جانب فولتير ، المدافع عن كالاس (١) calas ورفيق حظه العاثر ، وفي وسط أكاذيب وفساد الجمهورية الثالثة ، ووسط الخيانة المتعددة الوجوه للديمقراطيين المزعومين ازاء التقاليد العظيمة للثورة الفرنسية الكبرى ، يرتفع وجه زولا الغني بالدلالة كنموذج للبرجوازي الديمقراطي الشجاع الواثق الذي ، بسبب المطالب الاشتراكية البروليتاريا ، حتى وان لم يفهم طبيعة الاشتراكية ، لم يعدل لحظة عن الدفاع على الديمقراطية .

ومن المهم اليوم على وجه الخصوص تذكر ذلك ، في عصر أصبحت فيه الجمهورية الثالثة مجرد واجهة لامبريالية

---

(١) تاجر من مدينة تولوز الفرنسية . اتهم باطلا بقتل ابنه لكي يمنعه من التخلي عن المذهب البروتستانتى وتم التنكيل به . وقد شارك فولتير في تبرئته سنة ١٧٦٥ . (م) .

متلهفة للغزو الخارجي ولديكتاتورية مضطهدة للشعب في  
الداخل بكل وحشية ، في عصر نجد فيه على رأس كل  
الخائنين ، « اشتراكيين » مزعومين من طراز ليون بلوم ،  
ان شخصية زولا الشجاعة والمستقية هي بمجرد وجودها ،  
تشهير عميق بـ « ديمقراطية » دالاديه ، بلوم ، ومن  
سار في ركابهما .

طبع الكتاب  
بالتعاضدية العمالية للطباعة والنشر  
صفاقس  
الجمهورية التونسية

يطلب من المؤسسة العربية للناشرين المتحدين :

- دار ابن رشد - بيروت/لبنان
- دار محمد علي الحامي للنشر - صفاقس
- التعاضدية العمالية للطباعة والنشر - صفاقس (تونس)





الغلاف : عماد حليم

# بـلـزك والواقعية الفرنسية

المؤسسة العربية  
لناشرين المتحدين



الـثـمـن : 3,000 د. ت. بتونس